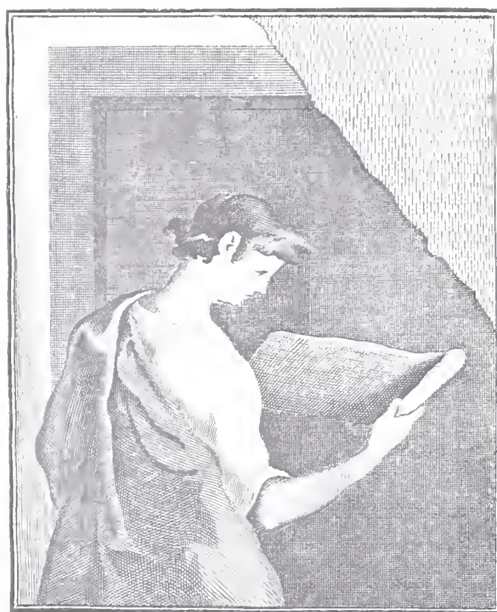


LES ARTS

1903

LES ARTS

Revue Mensuelle des Musées, Collections Expositions

DEUXIÈME ANNÉE ✣ 1903



PARIS

GOUPIL & CIE

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & CIE, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, 24

LES ARTS

DEUXIÈME ANNÉE — 1903

TABLE DES MATIÈRES

TEXTE

MUSÉES

COLLECTIONS

TABLE DES GRAVURES

TABLE GÉOGRAPHIQUE

MUSÉES

MUSÉE DU LOUVRE

MUSÉE DU TROCADÉRO

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL

ÉGLISE DE CONQUES

ÉGLISE DE LOCROMAN (FINISTÈRE)

ÉGLISE DE SAINT-CYR

PRÉSIDENCE DE LA CHAMBRE

MUSÉE DE REIMS

(Voir Musée du Trocadéro.)

MUSÉE DE SENS

(Voir Musée du Trocadéro.)

BRITISH MUSEUM

MUSÉE WALLACE (LONDRES)

ORPHELINAT WALLON (AMSTERDAM)

MUSÉE DES ARTS DECORATIFS DE BERLIN

PINACOTHÈQUE DE MUNICH

BASILIQUE DE SAINT-PIERRE (ROME)

MUSÉE BORGHÈSE (ROME)

PALAIS CORSINI (ROME)

ÉGLISE DE SANTA MARIA DELLA VITTORIA (ROME)

BASILIQUE DE SAN SEBASTIANO (ROME)

VILLA MÉDICIS (ROME)

GALERIE DES OFFICES (FLORENCE)

ÉGLISE SAN MARCO (FLORENCE)

PALAZZO ROSSO (GÊNES)

ÉGLISE SAINTE-MARIE-DES-GRACES (MILAN)

MUSÉE BRÉRA (MILAN)

GALERIE ROYALE D'ESTE (MODÈNE)

MUSÉE DE SAN MARTINO (NAPLES)

MUSÉE NATIONAL DE NAPLES

PALAIS ROYAL DE CAPODIMONTE (NAPLES)

COLLECTIONS

COLLECTION DE Mme LA MARQUISE ARCONATI-VISCONTI

EXPOSITIONS

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS (SALON DE 1903)

Carolus-Duran. *Portrait de Madame C. H. (de Londres)*, n° **17**, p. 6.
La Touche. *La Jeunesse*, n° **17**, p. 7.
P.-A. Besnard. *Portrait de Madame B...*, n° **17**, p. 8.
Ch. Cottet. *Deuil marin*, n° **17**, p. 9.
L. Simon. *Portraits de Madame S... et de ses enfants*, n° **17**, p. 10.
Zuloaga. *Gitane et Andalouse*, n° **17**, p. 11.

SCULPTURE

Louis Dejean. *Douce Oisiveté*, n° **18**, p. 19.
Jef Lambeau. *Le Faune mordu*, n° **18**, p. 20.
A. Bartholomé. *L'Enfant mort*, n° **18**, p. 21.
— *Constantin Meunier*, n° **18**, p. 22.

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS (SALON DE 1903)

Ferdinand Humbert. *Portraits de Madame B... et de ses enfants*, n° **17**, p. 1.
Henri Martin. *Trois panneaux décoratifs pour le Capitole de Toulouse*, n° **17**, p. 2.
J.-P. Laurens. *Jeanne d'Arc*, n° **17**, p. 3.
H.-J. Harpignies. *Bords de l'Allier*, n° **17**, p. 4.
Joseph Bail. *Le Bénédicité des Hospitalières de Beaune*, n° **17**, p. 5.
Falize. « *Les Vins de France* ». *Gobelet d'or*, n° **17**, p. 12.
Rouchomowski. (*Voir :* Collection de M. Reitlinger.)

TABLE ALPHABÉTIQUE ET SYSTÉMATIQUE

TABLEAUX PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES

SCULPTURES

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES SCULPTEURS

OBJETS D'ART

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

OBJETS D'ART

OBJETS D'ÉGLISE

IVOIRES

ARMES

TAPISSERIES

ART DÉCORATIF

ART ORIENTAL

ART D'EXTRÊME-ORIENT

ART DÉCORATIF CONTEMPORAIN



Asnières. — Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, 2, Avenue de Courbevoie.

1903 Numéro spécial : La Porcelaine de Saxe 1903

LES ARTS

REVUE MENSUELLE DES MUSÉES COLLECTIONS EXPOSITIONS

PUBLIÉ PAR GOUPIL & CIE ÉDITEURS IMPRIMEURS



MANZI, JOYANT & CIE ÉDITEURS IMPRIMEURS SUCCESSEURS

DIRECTION & RÉDACTION
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT
PARIS 1 AN : 22 fr.
DÉPARTEMENTS 1 AN : 24 fr.
ÉTRANGER 1 AN : 28 fr.

ABONNEMENT & VENTE
24 BOULEVARD DES CAPUCINES PARIS

Vente aux libraires : 24, Boul^d des Capucines, Paris. — Prix net : 3 fr. ; Étranger : 3 fr. 50

LES ARTS

PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK

PORCELAINE DE SAXE



N° 1

LA LEÇON DE MUSIQUE. — GROUPE « CRINOLINE » PAR KANDLER
(Meissen)



N°
PANTHÈRE

N° 3
LION DE STYLE ARCHAÏQUE
(Meissen)

N° 4
PANTHÈRE

LA PORCELAINE DE SAXE

COLLECTION CHAPPEY

Dès le XVIe siècle, les navigateurs portugais avaient introduit en Europe quelques porcelaines de Chine. Mais elles ne commencèrent de s'y répandre qu'après 1602, importées par la Compagnie hollandaise des Indes-Orientales. La vogue en fut si grande que, dans tous les pays, on souhaita de pouvoir les imiter. S'il faut en croire les Italiens, le grand-duc François de Toscane aurait le premier réussi à fabriquer dans son laboratoire une matière analogue à la porcelaine. En France, sous le règne de Louis XIV, divers potiers de Rouen, de Paris, de Sèvres, de Saint-Cloud, avaient sollicité des privilèges pour cette fabrication; mais, soit que leurs procédés fussent insuffisants, soit que l'argent leur eût manqué pour en tirer parti, ils n'avaient rien produit. Tandis que les Hollandais, plus commerçants qu'inventifs, faisaient exécuter au Japon et en Chine des modèles envoyés d'Occident, l'Allemagne, comme l'Italie et la France, multipliait les recherches, et c'est à Dresde, au commencement du XVIIIe siècle, que parut la première vraie porcelaine fabriquée en Europe.

Johann Friederich Böttger en fut l'inventeur. Ce Böttger, né à Schleiz où son père était caissier à la Monnaie, avait étudié les sciences à l'Université



N° 5
VASE : L'AUTOMNE
(Meissen)



N° 6
VASE : L'ÉTÉ
(Meissen)



N° 7 L'AIR — N° 8 LE FEU — N° 9 LA TERRE — N° 10 L'EAU

LES QUATRE ÉLÉMENTS

(Meissen)



N° 11
VASE BRULE-PARFUMS AVEC GROUPE DE FIGURES

N° 12
TEMPLE ROCAILLE. — ENFANT MUSICIEN
(*Meissen*)

N° 13
VASE BRULE-PARFUMS AVEC GROUPE DE FIGURES



N° 14 GROUPES « CRINOLINE ». — SUJETS GALANTS N° 15
(*Meissen*)

de Magdebourg. En 1697, il était entré comme préparateur chez un pharmacien de Berlin, et, avec le moine grec Lascaris, alchimiste fameux, avait aussitôt travaillé au grand œuvre et recherché la pierre philosophale. Le bruit de ses expériences parvint aux oreilles du roi de Prusse, Frédéric Ier, lequel, féru lui-même de travaux scientifiques, voulut faire sa connaissance. Plus inquiet que flatté de la curiosité royale, Böttger se réfugie en Saxe. Frédéric le réclame comme escroc, et il aurait sans doute fini par se le faire livrer, si le prince Antoine Égon de Furstenberg, non content de donner pour asile au fugitif son propre laboratoire, ne l'avait mis sous la protection de l'électeur de Saxe, Frédéric-Auguste Ier,



N° 16
LE MARGRAVE D'ANSPACH ET SA MAITRESSE. — GROUPE « CRINOLINE » PAR KANDLER
(Meissen)

plus tard roi de Pologne, sous le nom d'Auguste II le Fort.

Jaloux, comme tous les princes allemands, de rivaliser d'éclat avec la cour de Versailles, celui-ci se piquait d'encourager les sciences et les arts. Il fit venir Böttger ; puis, malgré l'insuccès de quelques expériences d'alchimie qui auraient pu le désabuser sur les talents de ce savant homme, il l'employa à étudier la porcelaine dont il cherchait le secret depuis plusieurs années. Déjà, en 1698, un autre de ses protégés, Walter von Tschirnhaus, avait fabriqué des vases de terre, couverts d'un émail blanc, qui n'étaient pas de la faïence, mais qui n'avaient, de la porcelaine, ni la finesse ni la dureté. Böttger s'associa aux travaux de Tschirnhaus :



N° 17
FLAMBEAU
Enfants jouant avec des roseaux et des poissons
(*Meissen*)

N° 18
GLACIÈRE DE STYLE BAROQUE
(*Meissen*)

N° 19
FLAMBEAU
Enfants jouant avec des roseaux et des poissons
(*Meissen*)

de leur collaboration, sortit un produit semblable à l'émail rouge des Chinois, une sorte de grès brun, dur et mat que l'on polissait à la meule pour lui donner de l'éclat. Tschirnhaus mourut en 1708; quelques mois après, Böttger annonçait à Auguste II qu'il avait enfin trouvé une porcelaine blanche qui pouvait, sinon surpasser, au moins égaler celle de Chine. Böttger exagérait. Les produits de cette époque sont encore d'une terre grossière et d'un émail bleuâtre; c'est seulement en 1711 qu'il devait arriver au but, après avoir rencontré le kaolin. On a maintes fois conté l'histoire, ou plutôt la légende de cette découverte. Böttger, comme tous ses contemporains, portait une perruque poudrée. Un



N° 20
ENFANTS EN GÉNIES DES ARTS
(*Meissen*)

N° 21
VASE RUSTIQUE
(*Meissen*)

N° 22
ENFANTS DÉNICHEURS D'OISEAUX
(*Meissen*)



N° 23

PENDULE FOND BLANC ET DÉCORS CHINOIS. — STYLE LOUIS XIV

(Meissen)



Nº 24
LA MUSE ERATO
(Meissen)

Nº 25
GROUPE D'ENFANTS PERSONNIFIANT LES ARTS
(Meissen)

Nº 26
LA MUSE TERPSICHORE
(Meissen)

jour qu'au lieu de poudre parfumée sa domestique avait, par économie, acheté chez le droguiste une sorte de poussière blanche, il eut la curiosité de savoir ce qu'était cette matière fine, onctueuse et lourde, qu'au toucher il ne reconnaissait pas. Il la jeta dans un creuset. Sa surprise fut grande de voir qu'elle s'y solidifiait. Il s'informa : cette poudre blanche venait d'une carrière des environs de Dresde ; c'était du kaolin. La porcelaine était trouvée.

Sans attendre cette découverte décisive, Auguste le Fort avait, dès 1708, fait aménager en manufacture le château de Meissen, et mis à la disposition de Böttger de nombreux ouvriers qui travaillaient avec lui dans le plus grand secret. Des factionnaires, placés aux portes de la citadelle, en éloignaient tous les profanes. Le roi même, lorsqu'il s'y



Nº 27
VASES DÉCORÉS DE FIGURES ET DE FLEURS EN RELIEF
(Meissen)



N° 28
PENDULE FLEURIE. — LA RENOMMÉE ET LES AMOURS
(Meissen)


N° 29
LE BAISER
(Meissen)


N° 30
LA MÉNAGÈRE
(Meissen)

présentait, devait promettre *Geheim bis im Grab*, « la discrétion jusque dans le tombeau ». Les ouvriers étaient l'objet d'une rigoureuse surveillance. Les peines les plus terribles menaçaient les « arcanistes », autrement dit ceux qui connaissaient les mystères de la fabrication, s'ils venaient à parler ou à quitter la ville. Quant à Böttger, des gardes du corps le suivaient et, pas une minute, ne le perdaient de vue. Captivité, du reste, joyeuse et magnifique. Traité en grand seigneur, le prisonnier avait une table copieuse, de la vaisselle plate, un logement superbe, des habits somptueux. Un baron, attaché à sa personne, était chargé de le distraire et d'organiser ses plaisirs. On ne s'étonnera point que, sous un directeur soumis à ce régime, la manufacture de Meissen ait lentement prospéré. Ami de la bonne chère, du vin, du jeu, des femmes, Böttger s'abandonna à toutes les fantaisies. S'il trouvait entre deux fêtes le temps d'apporter à sa découverte de merveilleux perfectionnements techniques, l'irrégularité de sa vie et son humeur bohème jetaient ses subordonnés dans le pire désordre. En dépit de toutes les précautions, des arcanistes réussirent à s'échapper et fondèrent en d'autres pays des maisons concurrentes. Aussi, lorsqu'en 1715 Böttger voulut reprendre sa liberté, on le laissa partir sans de trop vifs regrets. Il mourut d'ailleurs peu après, usé par ses folies dès l'âge de trente-sept ans.

En annonçant à Auguste II sa trouvaille de la porcelaine blanche, il s'était vanté de pouvoir, comme les Chinois, la


N° 31
LES QUATRE PARTIES DU MONDE
L'Amérique

N° 32
LE TAILLEUR DU COMTE DE BRÜHL
(Meissen)

N° 33
LES QUATRE PARTIES DU MONDE
L'Afrique



N° 34
LES CINQ SENS
Le Toucher
(Meissen)

N° 35
PENDULE DE BRONZE DORÉ
avec fleurs de porcelaine et groupe de bergers musiciens
(Meissen)

N° 36
LES CINQ SENS
La Vue
(Meissen)

décorer de peintures En réalité, la découverte des couleurs eut lieu beaucoup plus tard, et le secret de chacune d'elles fut une nouvelle conquête. Les pièces de Böttger sont presque toutes fort simples. Les unes, très rares et d'un intérêt surtout documentaire, sont de ces grès brunâtres qu'il avait fabriqués avec Tschirnhaus et que l'on décorait, soit en les polissant à la meule par places, soit en y peignant à l'huile des ornements. D'autres sont entièrement blanches ou couvertes d'émaux unis qui se ramènent tous à deux ou trois tons, toujours les mêmes. Sur les plus avancées, pièces à fond blanc ou teinté, on a essayé de reproduire les décors des assiettes de Chine. C'est seulement à partir de 1720, sous la direction du peintre Hérold, que l'on voit apparaître le bleu, employé à l'imitation des Chinois en décor monochrome, puis successivement toutes les couleurs.

L'enthousiasme d'Auguste II pour la découverte de Böttger n'était rien auprès de l'intérêt que devait prendre son successeur à la fabrication de Meissen. A peine arrivé au trône, Auguste III fait bâtir sur la rive de l'Elbe le Palais Japonais qu'il rêve de meubler entièrement des produits de cette manufacture. La décoration, qui ne fut jamais achevée, devait comprendre plus de 100,000 pièces. Revêtements des façades, balustres, vases, statues, cheminées, chambranles des portes et des fenêtres, panneaux des murs, corniches, tout eût été de porcelaine. Hérold, simple miniaturiste, n'était pas l'homme qu'il fallait pour une telle entreprise. Auguste III le trouva (1731-1756) dans le sculpteur Kandler. D'abord exclusivement chargé des pièces monumentales, celui-ci révéla bientôt le talent le plus souple. Tout en exécutant pour le Palais Japonais des morceaux d'architecture, des statues d'hommes ou d'animaux, il modelait avec une verve inépuisable d'amusantes figurines, dessinait des vases, des pendules, renouvelait, à l'aide d'ornements en relief, les formes un peu monotones des services de table que décorait le patient Hérold. Sans être officiellement le directeur de la fabrique, Kandler en devint peu à peu le maître, et les trente années qu'il y resta, marquèrent l'apogée de la porcelaine de Saxe. En 1750, il y avait à Meissen plus de 700 ouvriers; sans compter les commandes royales, le chiffre des ventes annuelles dépassait 200,000 écus. La guerre de Sept Ans arrêta cette prospérité. Auguste III, obligé de s'enfuir, voulut emporter dans d'innombrables colis ses chères porcelaines; beaucoup d'entre elles tombèrent aux mains de l'ennemi et, après les combats qui se livrèrent autour de Dresde, Prussiens et Autrichiens mirent au pillage les collections de Meissen.

La paix rétablie, la collaboration du peintre allemand Dietrich et du sculpteur français Michel-Victor Acier (1763) rouvrit pour la manufacture une ère de succès. Son prestige se soutint encore pendant les premières années de la



N° 37
ÉCRITOIRE AVEC FLAMBEAU DE STYLE ROCAILLE
(*Meissen*)



N° 38

VASES DE STYLE BAROQUE AVEC MASCARONS ET STATUETTES

(Meissen)



N° 39
FLAMBEAU. — LES SAISONS : L'ÉTÉ
(Meissen)

N° 40
GROUPE. — LES SCIENCES ET LES ARTS
(Frankenthal)

N° 41
FLAMBEAU. — LES SAISONS : LE PRINTEMPS
(Meissen)



N° 42
COQ

N° 43
UNE MUSE
(Meissen)

N° 44
POULE



N° 45
POMONE
(Capo di Monte)



N° 46
SURTOUT ORNÉ DE FIGURES
(Meissen)



N° 47
MINERVE
(Capo di Monte)

direction de Marcolini (1774-1814). Mais l'art académique qui triomphait partout, la froideur, la sécheresse, la pauvreté du style où les néo-classiques croyaient faire revivre l'élégance des Grecs, n'étaient pas favorables à l'industrie de Meissen, laquelle n'avait dû sa vogue européenne qu'à l'invention féconde, à la fantaisie, à la verve toujours spirituelle ou gracieuse de sculpteurs comme Kandler et Acier. D'autre part, en Allemagne, en Angleterre, en France, en Hollande, en Espagne, surgissaient de tous côtés des fabriques rivales. La manufacture de Meissen vit encore. Mais son règne a fini avec le style Louis XV dont on n'aurait d'ailleurs qu'une notion imparfaite si l'on dédaignait d'étudier la porcelaine de Saxe.

Toute l'histoire de cet art est dans la collection de M. Chappey. Le musée de Dresde lui-même en offre un tableau, à certains égards, moins complet. Nous avons dit que Frédéric le Grand avait pillé les bagages de son cousin Auguste III qu'il appelait avec dédain le « roi de porcelaine ». De là de nombreuses lacunes dans la Galerie saxonne. Sa principale richesse, ce sont les pièces monumentales, les grandes figures d'hommes et d'animaux commandées pour la Cour, et dont aucune réplique ne fut mise dans le commerce. Sauf ces grands morceaux d'architecture et de décoration, tous les types de porcelaines fabriqués à Meissen, depuis Böttger jusqu'à Marcolini, sont représentés dans les vitrines de M. Chappey, qui ne contiennent pas moins de 1,300 pièces.



N° 48
LA BERGÈRE ENDORMIE
(Nymphenbourg)

On y trouve même un de ces grès rarissimes qui datent des débuts de la manufacture. C'est une théière de forme chinoise dont la patine rougeâtre imite le jaspe sanguin. Sur l'une des faces, les initiales W. G., entrelacées et timbrées d'une couronne, s'encadrent dans un décor formé d'un lambrequin gravé à la meule et d'une guirlande d'or appliquée au pinceau. L'autre face est ornée d'un aigle.

Pour commencer par la vaisselle de table vers laquelle se portèrent tout naturellement les premiers efforts des céramistes saxons, la série des écuelles à bouillon, celle des



N° 49
L'ÉTÉ
(Meissen)

N° 50
GROUPE CHINOIS
(Hœchst)

N° 51
L'HIVER
(Meissen)



N° 52

APOLLON ET DEUX NYMPHES

(Meissen)



N° 52
BERGER
(Meissen)

N° 53
LA LEÇON DE CHANT
(Frankenthal)

N° 54
BERGÈRE
(Meissen)



N° 55
LE ROI ET LA REINE DE POLOGNE EN MENUISIER ET EN COUTURIÈRE
(Meissen)



N° 56 PRINTEMPS — N° 57 ÉTÉ — N° 58 AUTOMNE — N° 59 HIVER

LES QUATRE SAISONS

(Meissen)



N° 60
AMOURS, PAR KANDLER
(*Meissen*)



N° 61
AMOURS, PAR KANDLER
(*Meissen*)

tasses à café permettent de suivre pas à pas l'évolution du goût en même temps que les progrès techniques. Böttger, qui n'était qu'un savant et qui n'eut point le loisir d'assembler autour de lui des artistes créateurs, dut se borner à copier les formes et les décors de Chine, en se tenant au petit nombre de couleurs qu'il savait employer. La série des écuelles s'ouvre donc par des pièces fort simples, à anses plates, à galbe surbaissé, pareilles à des coupes chinoises; sur un fond uni et monochrome sont réservés des médaillons blancs, où l'on a peint en miniature des personnages de l'Extrême-Orient. A ce moment la gamme des nuances est encore restreinte; mais il y en a déjà de charmantes, notamment un jaune citron d'une exquise délicatesse. Sur le marli des assiettes, sur les anses des écuelles et le bouton des couvercles, l'or est employé en lisérés, en fleurons, pour donner à l'ensemble un peu de cette animation qu'on demandera plus tard aux reliefs colorés.

Peu à peu, les lignes s'assouplissent, se varient et se rapprochent des formes françaises. Un modèle, encore simple, a l'ampleur un peu lourde de l'orfèvrerie Louis XIV. Le fond est blanc, uni; dans des cartouches d'or s'encadrent des scènes rustiques empruntées aux tableaux hollandais. L'écuelle Louis XV apparaît plus petite, plus mignarde, d'un galbe plus arrondi; l'anse, moins solennelle, est faite de roseaux et de tiges de fleurs; sur le couvercle, un fruit ou oiseau remplace le bouton. En même temps les nuances s'enrichissent et se compliquent. Dans les fonds, aux teintes plates succèdent des tons rompus; la pâte elle-même se modèle en treillis, en nattes, en écailles. Les peintures des cartouches reproduisent des bergeries de Watteau, des cavalcades de Wouwermans, des kermesses de Teniers, des vues de villes de Berckheyden. Un des plus jolis spécimens de cette époque est une pièce blanche, imitant la vannerie, dont chaque lobe est semé de fleurettes bleu pâle. Une autre écuelle repose sur une assiette dont le marli ajouré simule des branchages. Enfin, un dernier type, encore pur Louis XV par les formes, annonce déjà par la couleur l'approche du style Louis XVI et de la manière qui portera le nom de Marcolini. Les médaillons ovales encerclés de nœuds d'or, où des allégories se jouent parmi des nuages, se découpent sur un fond uni bleu de roi. C'est le décor qu'on trouvera sur toutes les bonbonnières de Marie-Antoinette; c'est le bleu de Sèvres qu'offriront encore aux Souverains amis, pendant le XXe siècle, les Présidents de la République française.

Et cette pièce, jolie en soi, présage la prochaine décadence de la porcelaine de Saxe.

Parmi les vases, les plus anciens peut-être sont une paire de petites jardinières, en forme de pots à fleurs. Pout tout ornement, deux cercles en léger relief; pour tout décor, des roses et des insectes clairsemés sur fond blanc. A noter, le modelé des feuilles obtenu par des hachures, spécimen assez rare, à cette époque, de la peinture ombrée.

Un grand vase ovale (fig. 18), dentelé à sa partie supérieure, orné de griffons à ses extrémités, décoré sur la panse de masques et de guirlandes en relief alternant avec des fleurs peintes, est le type même du « style baroque », et, sans aucun doute, c'est une œuvre de Kandler lui-même, car il reproduit, presque sans variante, le seau à rafraîchir



N° 62
MINERVE
(*Saxe*)



N° 63
OISEAU DE PROIE
(Meissen)

N° 64
BOUILLOIRE AVEC SON SUPPORT
(Meissen)

N° 65
OISEAU DE PROIE
(Meissen)



N° 66
L'Afrique



N° 67
L'Amérique

du fameux « service des cygnes », composé pour le comte de Brühl.

Kandler a traité plusieurs fois en vases décoratifs des ensembles comme *les Saisons*, *les Éléments* ou *les Parties du Monde*. On trouve chez M. Chappey deux pièces des Saisons : *l'Été* est figuré par un vase que décorent des cerises et des fraises ; dans un cartouche, une miniature montre des moissonneurs ; sur le côté, un Amour, modelé en ronde bosse, soutient une gerbe et ramasse des épis. *L'Hiver* est un vase pareil, formé de stalactites ; entre des volutes, on voit peinte une scène de patinage ; du col, s'échappent des flammes où se chauffe un Amour frileux (fig. 49 et 51). *Les Quatre Éléments*, ici au grand complet (fig. 7 à 10), sont des pièces beaucoup plus importantes. Kandler s'est ingénié à en varier les formes autant que le permettait l'obligation de garder des silhouettes analogues. Dans *la Terre*, le vase est un rocher couvert



N° 68
L'Asie



N° 69
L'Europe

LES QUATRE PARTIES DU MONDE
Groupes avec montures de bronze et fleurs de porcelaine
(Meissen)



N° 70
L'ABONDANCE
(Nymphenbourg)



N° 71
ÉCRITOIRE ET FLAMBEAUX
(*Meissen*)

de mousses et de plantes; dans *le Feu*, c'est une fournaise peuplée de salamandres; c'est, pour *l'Air*, une nuée où volent des oiseaux; pour *l'Eau*, une nasse avec une écrevisse, des roseaux et des joncs.

Les mêmes allégories ont été personnifiées par des groupes (fig. 56 à 59), dont il existe plusieurs variantes dans cette collection. On y voit deux répliques des *Parties du Monde*. L'une (fig. 66 à 69) montre de fines statuettes abritées sous des arbres fleuris. L'autre, plus précieuse encore, ne comprend que deux figures, mais elles sont de qualité exceptionnelle, *l'Afrique* surtout. Assise sur un lion, une négresse, coiffée d'une tête d'éléphant, ceinte de plumes et couverte d'une draperie brochée, élève de sa main gauche une gerbe d'épis. La somptuosité du costume semble paradoxale; mais le mouvement est d'une franchise, d'une vivacité, d'un esprit que n'ont pas toujours les grandes figures de Saxe; le lion est d'un beau style, la couleur de l'émail d'une richesse magnifique. C'est à la fois une pièce rare, et, dans son genre, un chef-d'œuvre (fig. 31 et 33).

La porcelaine se prêtait merveilleusement à la reproduction de ces pendules dont le XVIIIe siècle a créé tant de jolis modèles. En voici une série qui contient tous les types. Le plus ancien (fig. 23), sobre et monumental, garde encore les formes louis-quatorziennes : dôme, fronton, pilastres et volutes, on dirait presque une pendule de Boulle. Pour tout décor, des peintures chinoises sur fond blanc. D'autres, avec leur ornementation surchargée de figures en relief, appartiennent à ce style tout spécial des pays d'outre-Rhin, que les Allemands appellent le « baroque ». Une pendule, plus importante et plus célèbre que toutes les autres, est le triomphe de la rocaille. Exécutée pour la duchesse du Maine, elle vient du château de Rambouillet et a passé par la collection Double. C'est un grand orgue dont le buffet, de bronze doré, supporte un cadran tout entouré de fleurs de porcelaine qui



N° 72 La Terre — N° 73 L'Air



N° 74 Le Feu — N° 75 L'Eau

LES QUATRE ÉLÉMENTS
(*Meissen*)



N° 76
POULE
(*Meissen*)

N° 77
LE TEMPS
(*Meissen*)

N° 78
NID DE PIGEONS. — MONTURE EN BRONZE
(*Meissen*)

retombent en guirlandes de chaque côté de la composition. Au pied de l'orgue, sur des gradins, s'alignent une vingtaine de singes musiciens, répliques — probablement — des figurines célèbres où Kandler s'était amusé





N° 79 CARLINS. — MONTURE EN BRONZE N° 79
Meissen)

à caricaturer les artistes de la « chapelle royale » de Dresde.

Ces personnages et ces groupes en ronde bosse, ce fut, nous l'avons dit, le principal apport de Kandler à la fabrique de Meissen. S'il contribua à renouveler les formes de la céramique en modelant pour les vases et les services de table des ornements en relief, Hérold, resté directeur de la peinture, continua de régner sur la décoration. Le domaine propre de Kandler, ce furent, avec les grandes statues pour les palais et les églises, ces innombrables figurines qui répandirent dans toute l'Europe le renom de la porcelaine de Saxe. Aujourd'hui encore, c'est la grande production de Meissen. Mais à aucune époque, pas même au temps de Victor Acier, on n'a surpassé les petits chefs-d'œuvre de Kandler.

Ses premières figures, celles, par exemple, de *la Comédie italienne*, sont aisément reconnaissables à leur modelé sommaire et vigoureux, à la crânerie joyeuse des gestes, à la simplicité, à la franchise puissante des couleurs. Il y a là des noirs, des bleus, des rouges lie de vin qu'on n'a plus retrouvés (fig. 85, 86, 91).

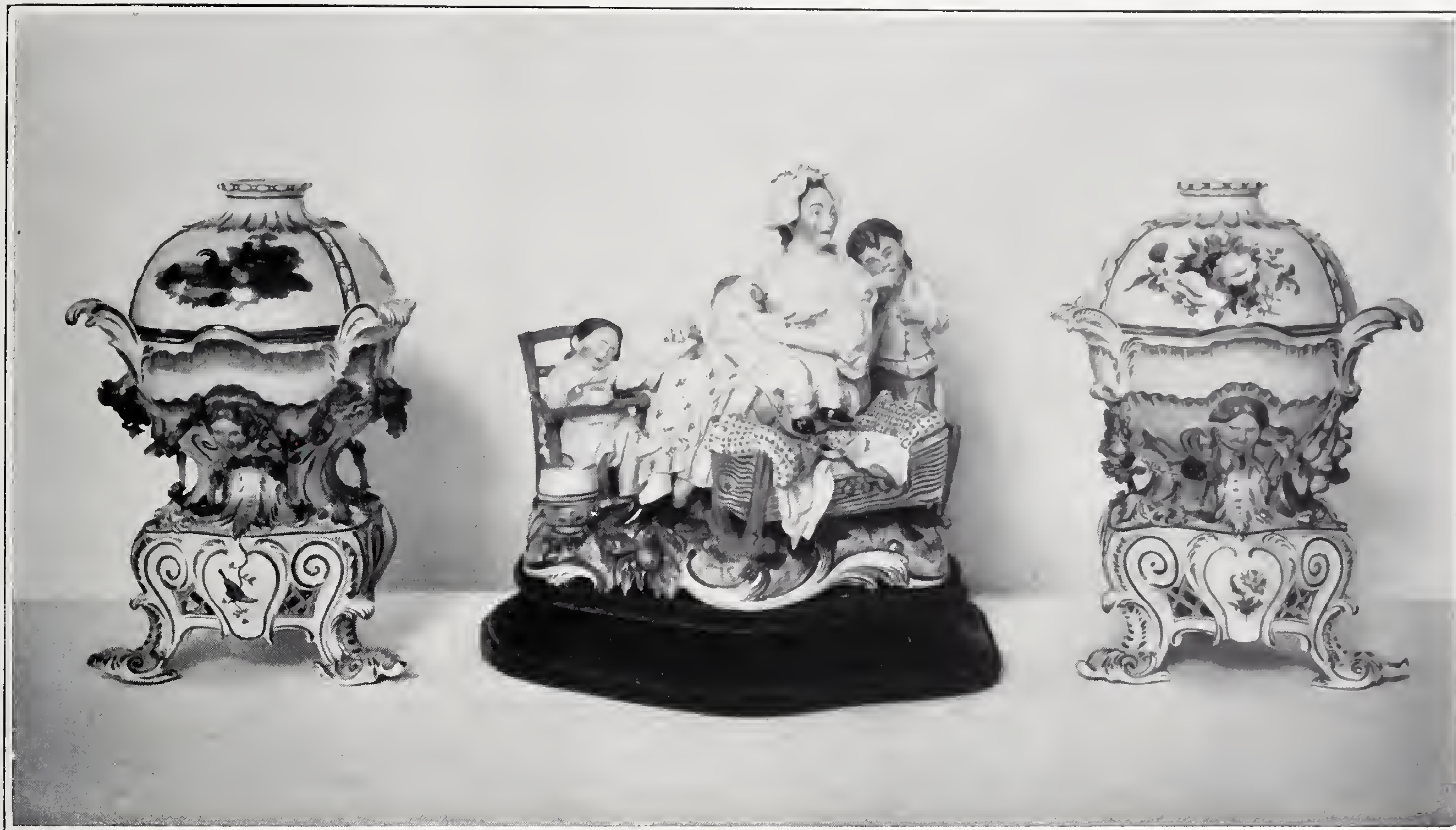
Les groupes dits « à la crinoline » sont particulièrement recherchés des amateurs. La collection Chappey en possède plusieurs. L'un d eux est célèbre, et, en quelque sorte, historique. Il représente le « sauvage » margrave de Anspach offrant à sa bien-aimée un cœur de pain d'épice qu'il vient d'acheter à une colporteuse. Dans ce sujet aimable, le sculpteur a un peu adouci sa manière; le modelé, plus poli, n'a plus tout à fait le brio des figures de la Comédie italienne, mais les attitudes sont charmantes, surtout celle de la femme, exquise d'abandon et de grâce souriante, et la couleur s'est encore embellie. Au lieu des teintes plates qu'il employait d'abord, Kandler s'est enhardi à jeter sur la jupe noire de grandes fleurs brochées ; le mantelet, fourré d'hermine, est peint de deux violets, ton sur ton (fig. 16).



N° 80
LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
(*Frankenthal*)

Une autre pièce, non moins importante, montre une dame en grands atours prenant une leçon de chant avec un musicien. Le professeur, costumé à l'italienne, gratte de la mandoline ; penché sur son élève, qui soupire, le bras levé vers le ciel, une amoureuse cantilène, il l'écoute dans l'attitude la plus tendre, de l'air le plus narquois. L'idée est d'une ironie délicieuse, que souligne une exécution vive et spirituelle. Et le décorateur a trouvé, pour cette jolie pièce, une harmonie de noirs, de jaunes et de violets du dernier raffinement (fig 1).

Ces groupes, comme la plupart de ceux « à crinoline », reposent sur des socles de bronze ciselé qui, presque toujours, — notons-le en passant, — étaient l'œuvre d'artistes parisiens. Ce détail a son intérêt, car les montures de cuivre tiennent, à cette



N° 81
VASE A MASCARONS
(Furstenberg)

N° 82
LA BONNE MÈRE, PAR MELCHIOR, D'APRÈS GREUZE
(Frankenthal)

N° 83
VASE A MASCARONS
(Furstenberg)



N° 84
LA VALSE
(Meissen)

N° 85
COMÉDIE ITALIENNE
(Meissen)

N° 86
COMÉDIE ITALIENNE
(Meissen)



N° 87
Les Cris de Paris. — Les Métiers de Paris. — Série d'Amours. — Série de vases porte-bouquets
UNE VITRINE DE LA COLLECTION CHAPPEY

époque, une grande place, non seulement dans les groupes, mais encore dans les flambeaux, les lustres, les pendules. Disposées en buissons, les tiges de bronze doré sont ornées de fleurs de porcelaine qui, elles aussi, venaient souvent des fabriques françaises. A dater de 1740, l'influence de notre art se fait d'ailleurs de jour en jour plus sensible. Tout Allemand qu'il soit, Kandler, comme tout le monde, doit suivre l'évolution du goût, et peu à peu il abandonne le « baroque » pour le style « rocaille », qui, parti de France, fait le tour de l'Europe. L'allégorie est à la mode : au lieu des rondes d'enfants ou de femmes qu'il faisait danser autour de ses flambeaux, il assoit sous les petits arbres de bronze Apollon et les Muses, les Arts, les Sciences, la Musique, l'Astronomie, l'Histoire naturelle, etc. (fig. 24, 26, 52).

Kandler avait projeté une statue colossale d'Auguste III, dont la maquette seule fut exécutée. Mais on a fabriqué à Meissen beaucoup d'autres portraits. Entre autres, deux des pièces les plus rares de la collection Chappey (fig. 55.) Le Roi et la Reine sont debout chacun sous un baldaquin de porcelaine, orné de trophées et de drapeaux. Le Roi, qui se plaisait à manier la varlope, est représenté en menuisier; la Reine, en couturière. Un buste de maréchal et diverses figurines de cavaliers sont aussi, certainement, des portraits de personnages de la Cour.

Les figurines de la Comédie italienne nous ont déjà fait connaître le côté humoristique du talent de Kandler. Il s'est amusé à caricaturer toute la société de son temps, mousquetaires, chasseurs, forestiers, montagnards, bohémiens, tcherkesses, sans compter les artisans, les marchands et tous les corps d'état.

Une de ses meilleures séries est celle des *Amours*. Le nombre en est illimité. Parfois il a laissé à ces bambins joufflus leur nudité classique et leur a mis entre les mains les attributs des arts, les cymbales, le violon, le pinceau,

l'ébauchoir. Mais, d'ordinaire, il les travestit en personnages modernes, et leurs petites ailes émergent d'un costume de marquis, d'abbé, d'apothicaire, de moine, de général, quand elles ne s'échappent pas de la robe décolletée d'une grande dame parisienne, japonaise ou chinoise (fig. 87).

Une caricature célèbre représente le tailleur du comte de Brühl. Cet honnête artisan, tout gonflé de son importance et de l'amitié que lui marquait son maître, eut un jour l'ambition de figurer à un dîner de la Cour. « Vous y serez », lui répondit le ministre, qui, sans plus tarder, commanda à Kandler un portrait du bonhomme. Au jour dit, les convives s'égayèrent d'apercevoir sur la table une amusante statuette qui montrait le tailleur en habit de gala, en tricorne, et chevauchant un bouc. Le bouc, comme le savent tous les wagnériens pour avoir entendu, dans *les Maîtres chanteurs*, les chœurs du troisième acte, est, en Allemagne, l'animal symbolique des tailleurs. Celui-ci est harnaché comme un cheval de guerre, mais son mors est un fer à repasser; dans les fontes, des cartes de boutons et des pelotes de fil remplacent les pistolets; deux jeunes chevreaux s'échappent d'une hotte fixée au dos du cavalier, qui brandit à la main, en guise d'arme blanche, une paire de ciseaux... Et ce fut en cet équipage que l'orgueilleux tailleur assista au banquet du comte de Brühl (fig. 32).

La décoration du Palais Japonais et de la Galerie Verte devait comprendre une foule de figures d'animaux, semblables à celles qu'on avait déjà commandées au sculpteur Irminger. C'est à la préparation de ces pièces que travailla Kandler dès son entrée à la manufacture. Il en a exécuté de très nombreuses maquettes; Meissen les a reproduites pendant de longues années; peu de pièces peuvent leur être comparées pour la science du modelé, pour le caractère et



N° 88

Les Duellistes. — Le Marchand d'oies. — Les Saisons. — L'Enlèvement d'Europe. — Sujets galants et champêtres

UNE VITRINE DE LA COLLECTION CHAPPEY



N° 89

Oiseaux. — Volatiles. — Perroquets et Cygnes minuscules

UNE VITRINE DE LA COLLECTION CHAPPEY

la vie de la sculpture, pour la vérité et l'extraordinaire finesse du coloris (fig. 76 à 79).

Avec Michel-Victor Acier (1764), un art tout différent fait son entrée à Meissen. A la sculpture vigoureuse, sommaire et un peu rude de Kandler, à sa belle gaieté largement épanouie, à sa couleur robuste et pleine, succèdent un modelé plus fin, plus correct, une grâce toujours spirituelle, mais parfois un peu mièvre, un coloris délicat, tout de nuances fanées, des verts d'eau, des jaunes pâles qui rappellent les harmonies de Boucher. C'est un art tout français. On tient pour le chef-d'œuvre d'Acier sa série des *Cris de Paris*, qu'il modela d'après les dessins de Huet. Elle se trouve au complet dans cette collection. Voici le Rémouleur, la Bouquetière, la Vielleuse, la Poissarde, les Crieurs de légumes et de volailles, le Vendeur d'oublies et le Marchand de coco : tous les petits métiers de la vie parisienne, représentés avec une amusante variété de physionomie, d'attitudes et de gestes (fig. 87).

Dès les débuts de la manufacture un marchand français, Lemaire, avait voulu monopoliser, pour la vente à l'étranger, toute la production de Meissen ; on n'avait pas accepté ses offres, mais il avait obtenu qu'on fabriquât pour lui des pièces spéciales exécutées sur des dessins d'artistes de Paris. C'est maintenant toute la porcelaine de Saxe qui reflète le goût français. Formes, costumes, sujets, elle nous emprunte tout. Sous Marcolini, elle copiera nos vases de Sèvres, avec leur couverte bleue et leurs miniatures blondes et roses encadrées dans des médaillons d'or. Ou bien elle se bornera à reproduire les figurines de Kandler et d'Acier, en remettant à la mode du jour les perruques, les habits et les jupes, en remplaçant par des piédouches Louis XVI les petits socles « rocaille » ou les simples « terrasses » des pièces originales.

Si Meissen eut l'honneur d'inventer en Europe la porcelaine, il ne garda pas longtemps le monopole de la fabrication. Sans parler

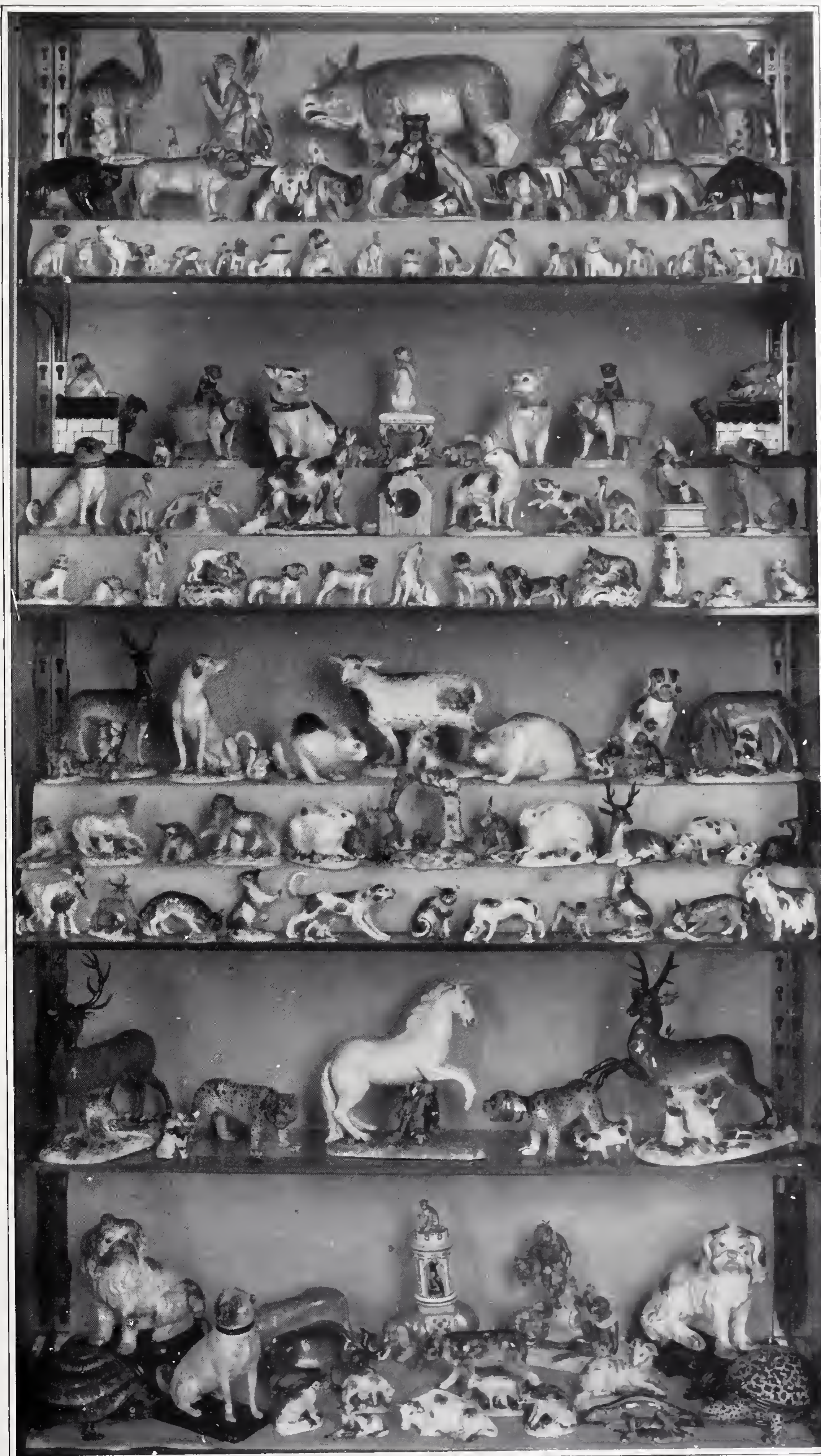
de la France et de la Hollande, qui lui firent, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, une redoutable concurrence, en Allemagne même et dès le temps de Böttger, on avait vu surgir des fabriques rivales. Les fondateurs en étaient, d'ordinaire, d'anciens « arcanistes » de Meissen qui, séduits par les offres brillantes des souverains, étaient allés porter au dehors les secrets qu'ils avaient juré de ne jamais publier.

Aucune de ces manufactures n'atteignit l'importance de la fabrique saxonne. Cependant, chacune d'elles, sous la direction temporaire d'un artiste de mérite, eut sa période d'éclat et de succès.

La plus ancienne est celle de Vienne. Elle fut créée en 1718, par Stenzel, un transfuge de Meissen, qui s'associa l'artiste Hunger. Mais sa prospérité ne date que de 1744, époque où l'impératrice Marie-Thérèse acheta et agrandit l'usine. Les services de table, analogues pour le décor aux porcelaines de France, furent sa principale spécialité. On y a pourtant fabriqué de très belles figurines dans le genre de Meissen et de Hœchst.

Hœchst, fondé en 1720, par Gœltz, un faïencier de Francfort, fut dirigé tour à tour par l'arcaniste Ringler, venu de Vienne, par le peintre J.-A. Kuntze et le sculpteur Melchior, qui travailla dans cette manufacture de 1742 à 1780. Les figurines de ce dernier, et plus encore ses groupes, dépassèrent la vogue des produits de Meissen. La scène chinoise (fig. 50) est un magnifique spécimen de cette fabrication.

Ringler, qu'on retrouve partout, fut aussi le créateur de la fabrique de Frankenthal, dans le Palatinat. Il la vendit, en 1751, à Hannong, de Strasbourg, quand celui-ci, à cause du monopole de Sèvres, fut obligé de quitter la France. Hannong la céda, en 1761, à l'électeur Charles-Théodore, mais son fils en resta le directeur. C'est à partir de ce moment que la manufacture fut à son apogée. Au lieu de se borner, comme la plupart des fabriques



N° 90
Animaux divers. — Série de chiens minuscules
UNE VITRINE DE LA COLLECTION CHAPPEY



N° 91

Personnages de la Comédie italienne. — Musiciens. — Bergers. — Sujets galants. — Personnages de Cour minuscules

UNE VITRINE DE LA COLLECTION CHAPPEY

rivales, à imiter avec de très légères variantes les types inventés à Meissen, elle se fit une spécialité de pièces plus importantes et, tout en apportant un soin extrême aux ornements et aux figures, elle chercha surtout l'intérêt dans la composition. Les groupes exécutés à Frankenthal obtinrent dès le XVIIIe siècle une vogue considérable; aujourd'hui encore les pièces qui portent à leur revers les initiales entrelacées et couronnées de Charles-Théodore sont tout particulièrement prisées des amateurs. Ces groupes reproduisaient le plus souvent des tableaux de grands maîtres. L'un des plus célèbres est celui que Melchior modela, pour Frankenthal, d'après *la Bonne Mère*, de Greuze (fig. 82). De la même fabrique, et d'une époque un peu antérieure, viennent deux groupes importants, *l'Apothéose des Arts* et *le Triomphe de l'Amour* (fig. 40 et 80). De Frankenthal aussi est une pièce, dite « à tonnelle », où l'on voit une *Princesse prenant une leçon de chant* (fig. 53); il est intéressant de la comparer à deux groupes analogues (fig. 52 et 54) représentant des *Bergers*, et qui sont des produits de Meissen.

Avant de racheter Hœchst, Charles-Théodore avait créé à Nymphenbourg, près Munich, une première fabrique, avec le concours de l'inévitable Ringler. Une *Abondance* (fig. 70) caractérise très exactement le style propre et l'élégance recherchée de cette manufacture.

Enfin, dernière création de Ringler, Ludwigsbourg fait à Meissen, à Hœchst, à Frankenthal, une concurrence sérieuse pour la fabrication des services de table et des groupes allégoriques. Les figurines de Ludwigsbourg se reconnaissent aux teintes rosées des chairs et à un modelé très spécial qui n'a ni l'ampleur des figures de Meissen, ni la finesse un peu sèche de celles de Frankenthal. On n'en trouvera pas de plus remarquable exemple que la *Bacchante* de la collection Chappey.

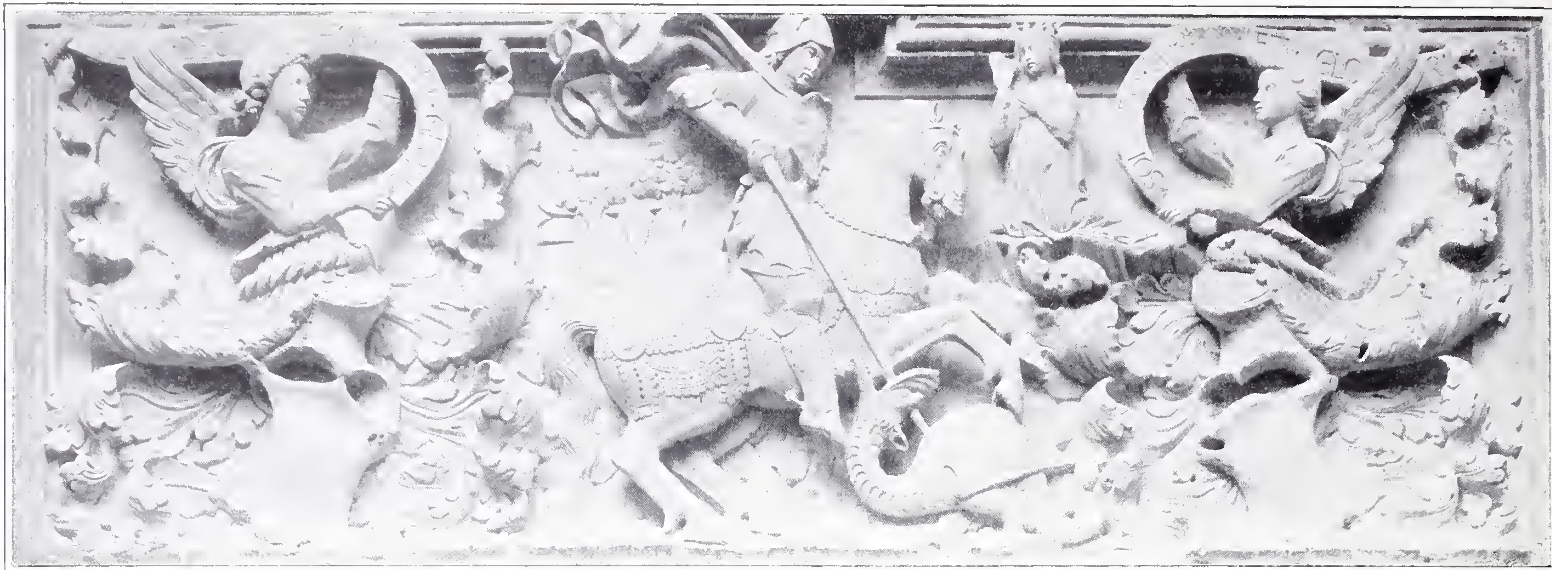
MAURICE DEMAISON.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS



GHIRLANDAJO. — Portrait de Giovanna Tornabuoni
(Collection de M. Rodolphe Kann)



SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON (bas-relief). — Venise XVe siècle (*Collection de M. Rodolphe Kann*)

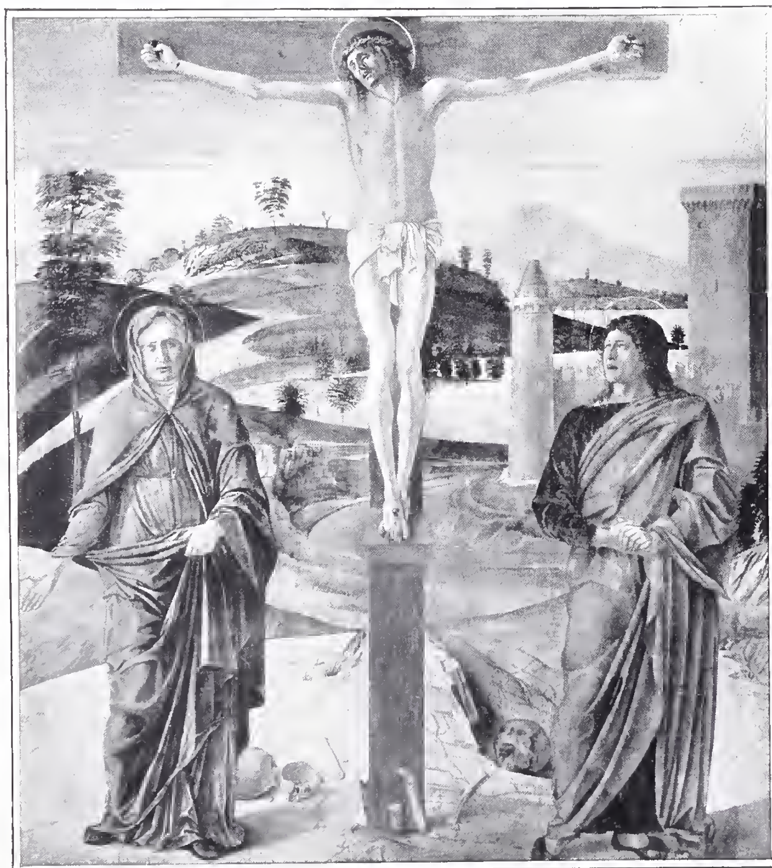
La Collection de M. Rodolphe Kann

Un collectionneur amoureux de sa galerie au point de faire construire, pour elle plus que pour lui, un hôtel somptueux où tout est combiné, ordonné, pour la mettre pleinement en valeur, où elle règne en maîtresse, emplissant les salles du rayonnement de cent chefs-d'œuvre, peintures italiennes, flamandes, hollandaises, françaises, anglaises, formant, avec un choix plus restreint, mais non moins exquis, de sculptures, de vitraux, de meubles, de tapisseries, un ensemble des plus harmonieux : tel est l'exemple de haut goût que donnait récemment un des premiers amateurs de Paris, M. Rodolphe Kann, et que la Société des Arts graphiques de Vienne, de sa propre initiative, jugeait digne d'être célébré par une publication des plus luxueuses, à la hauteur de cette belle collection (1).

La galerie Rodolphe Kann méritait cet hommage et cette consécration : quoique de formation assez récente, elle compte déjà parmi les plus importantes et les plus belles collections privées de tableaux anciens, et elle est sans doute la plus remarquable qui existe en France. Un choix scrupuleux, portant non seulement sur la valeur d'art, mais encore sur les qualités de conservation des œuvres, a présidé à la réunion de cette centaine de toiles dont aucune n'est insignifiante, et dont la plupart sont des chefs-d'œuvre que bien des galeries publiques envieraient.

Pénétrons d'abord dans la salle consacrée aux plus anciens maîtres de la collection : les Primitifs italiens et flamands. C'est un délicieux sanctuaire, plein d'intimité et de recueillement, comme il en fallait un pour abriter ces œuvres délicates et en faire mieux savourer le parfum subtil. Un grand et beau vitrail de la Renaissance italienne, exécuté d'après les cartons de Lorenzo di Credi et représentant *L'Annonciation*, l'éclaire doucement ; aux murs sont encastrées des fresques pâlies de Luini, retraçant, en de gracieux paysages, des scènes légendaires ayant trait à l'histoire de Venise ; un médaillon en faïence d'un des della Robbia, *La Vierge adorant l'Enfant Jésus*, et un bas-relief vénitien pittoresquement composé, *Saint Georges tuant le dragon*, surmontent une belle cheminée provenant aussi d'un palais de Venise ; çà et là, enfin, encore d'autres sculptures de la Renaissance italienne, parmi lesquelles un charmant buste d'enfant par Desiderio da Settignano.

Dans ce cadre harmo-



GIOVANNI BELLINI. — LE CHRIST EN CROIX
(*Collection de M. Rodolphe Kann*)

(1) *La Galerie de tableaux de M. Rodolphe Kann, à Paris.* Texte par Wilhelm Bode. Vienne, Société des Arts graphiques. Un volume in-4° illustré, accompagné de 100 héliogravures grand in-folio, renfermées dans un carton (500 fr.). — Les reproductions qui accompagnent cet article ont été exécutées d'après les planches de ce magnifique ouvrage.

nieux sont disposées avec un goût parfait quelques toiles seulement, mais de choix : de Benozzo Gozzoli, une scène d'une délicieuse naïveté, représentant *Saint Zénobe ressuscitant un enfant;* de Bronzino, un *Portrait de femme* plein de noblesse dans la pose et la physionomie ; d'Andrea del Castagno, un *Portrait d'un jeune homme* vêtu de rouge, où une rare précision de facture répond à l'énergie de l'expression ; de Ghirlandajo, enfin, une merveille : le *Portrait de Giovanna degli Albizzi*, la jeune épouse de Lorenzo Tornabuoni, qu'on retrouve dans *La Visitation* du même artiste à Santa Maria Novella de Florence et dans la fresque de Botticelli au Musée du Louvre provenant de la villa Tornabuoni : suave apparition dont notre gravure dira, mieux que ne sauraient le faire toutes les paroles, la fière distinction.

ARS UTINAM MORES ANIMUMQUE EFFINGERE POSSES
PULCHRIOR IN TERRIS NULLA TABELLA FORET

dit l'inscription qui accompagne l'exquise figure. Le peintre, comme il le souhaitait, n'est pas resté inférieur à son modèle : cette âme charmante, cet esprit d'élite, transparaissent sous ces formes juvéniles et délicates.

Une toile de Giovanni Bellini, une curieuse *Crucifixion* où l'artiste, dans la rude expression des figures et le style des draperies, se montre encore influencé, à ses débuts, par son beau-frère Mantegna, clôt la série de ces œuvres primitives d'Italie, auxquelles font suite, dans une autre pièce, une fine vue de petite ville italienne par Guardi, et deux Tiepolo : une *Descente de Croix* d'une belle allure décorative et d'un brillant coloris, sans doute réplique en réduction d'une composition monumentale, et une *Tête de vieillard*, étude d'une facture large et spirituelle.

A côté des Primitifs italiens, les Primitifs flamands montrent, en des œuvres d'un style plus austère mais d'une expression peut-être plus concentrée, des qualités de conscience et de sentiment non moins émouvantes.

Une des plus hautes personnalités artistiques des Pays-Bas au XVe siècle, Dirk Bouts, de Haarlem, rarement représenté dans les collections en dehors des musées de Berlin et de Munich, l'est ici par une page intéressante : *Moïse devant le buisson ardent*, qui témoigne de son inflexible probité, jointe à un coloris lumineux et profond.

C'est ensuite Rogier van der Weyden, avec une *Madone* d'une fine tonalité et d'une touchante expression, mais d'une composition un peu gauche, et à laquelle nous préférons un robuste *Portrait de jeune homme* qui semble détaché d'un autel à volets et qui peut compter parmi les plus beaux de l'artiste. Le costume et le type, qui rappellent beaucoup le portrait de Charles le Téméraire du musée de Berlin, donnent à penser qu'il s'agit ici de quelque seigneur de la cour du duc ou de quelque prince de la maison de Bourgogne, et qu'il fut exécuté pendant les dernières années de la vie de Rogier ; au reste, l'excellence du dessin, le moelleux de la facture, la maîtrise de l'ordonnance, suffiraient à le prouver.

Voici maintenant une gracieuse *Madone* du Maître de la *Mort de Marie* qu'on a identifié, non sans vraisemblance,



ROGIER VAN DER WEYDEN. — PORTRAIT D'UN SEIGNEUR
(Collection de M. Rodolphe Kann)

avec Josse van Cleve ; l'œuvre, d'une admirable conservation, est d'un riche coloris. Puis, une charmante composition de Gérard David, *Repos pendant la fuite en Égypte*, où, tandis qu'au premier plan d'un joli paysage, la Vierge (qui rappelle beaucoup celle du célèbre tableau du Musée de Rouen) offre un raisin à l'Enfant Jésus, saint Joseph, en



GÉRARD DAVID. — REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE
(Collection de M. Rodolphe Kann)

arrière, à grands coups de gaule, abat des châtaignes, suivi d'un œil placide par son brave ânon.

Nous avons gardé pour la fin le plus exquis de tous ces Primitifs : Memling. Deux volets d'autel de sa main — deux chefs-d'œuvre — font face, dans la petite salle, au tableau de Ghirlandajo : l'un, d'un caractère saisissant avec son donateur vêtu de noir, agenouillé à côté d'un saint Georges en armure et casque noirs, dressant dans le ciel, au bout de sa lance, un petit fanion noir, comme s'il portait le deuil de son Maître crucifié dont le panneau central absent (il est conservé à la galerie de Vicence) offrait l'image ; l'autre, plus souriant, avec les mille détails pittoresques de



H. MEMLING. — VOLET DE TRIPTYQUE
(Collection de M. Rodolphe Kann)

son paysage dominé par un château fort se détachant tout baigné de lumière sur le ciel, mais où la figure de la vieille donatrice, avec son visage ridé, d'une ressemblance si fouillée, n'est pas d'un caractère moins aigu et moins impressionnant.

* * *

Il nous faut maintenant sauter un siècle et passer dans la salle voisine pour admirer, après les tendres et pieuses inspirations des maîtres du moyen âge, le vivant épanouissement de la Renaissance flamande en ses deux principaux représentants : Rubens et van Dyck.

Pour le premier, quatre tableaux résument fort bien les faces diverses de son talent ; non qu'on y rencontre, toutefois, de ces toiles immenses où se complaît son fougueux génie; mais, des deux compositions qui sont ici, l'une, *Méléagre apportant à Atalante la tête du sanglier de Calydon*, qui appartient aux premières années qui suivirent le retour de Rubens d'Italie, est l'original du tableau bien connu du Musée de Cassel, lequel n'est qu'une réplique d'atelier ; l'autre, *Le Martyre de saint Liévin*, est la grande esquisse du célèbre tableau conservé au Musée de Bruxelles, et ne lui cède en



H. MEMLING. — VOLET DE TRIPTYQUE
(Collection de M. Rodolphe Kann)



P.-P. RUBENS. — MARTYRE DE SAINT LIEVIN *(esquisse)*
(Collection de M. Rodolphe Kann)

rien sous le rapport de la richesse et de l'harmonie du coloris lumineux et comme fleuri, qui dissimule si heureusement l'horreur du sujet. Les deux autres toiles sont des portraits : celui d'un jeune moine en robe blanche, — le confesseur du peintre, paraît-il, — d'une tonalité froide et claire, qui semble avoir primitivement servi de volet de diptyque ou de triptyque; et l'effigie, singulièrement expressive et magistralement peinte, d'un vieillard à l'œil oblique et perçant, portant au cou la Toison d'or.

Van Dyck brille ici autant que son maître : voici, de sa première période (il est daté de 1620), un beau portrait, déjà d'une distinction suprême, celui d'*Alexandre Triest*, se détachant simplement — mais avec quelle noblesse! — sur un ciel crépusculaire; — de sa période italienne, une *Sainte Famille*, où l'influence de Titien, surtout dans le coloris, s'allie à une sincère observation de la nature; et trois portraits encore : celui d'une *Marquise Durazzo*, aux traits pâles et austères, vêtue de noir et assise au-devant d'un rideau rouge foncé laissant apercevoir un paysage au crépuscule, effigie d'un sentiment sérieux et saisissant qui fait songer à Rembrandt; puis, un portrait de famille, d'une ordonnance originale dans sa simplicité, représentant, vus de face à mi-corps, une dame âgée, une *Marquise Franzoni*, entre son fils et sa fille ou belle-fille; enfin, l'énergique portrait en buste du vainqueur de Bréda, le général *Ambrogio Spinola*, si admiré à l'exposition van Dyck, à Anvers, il y a trois ans.



GONZALÈS COQUES. — PORTRAITS D'UNE FAMILLE
(Collection de M. Rodolphe Kann)

Après ces deux maîtres, Gonzalès Coques, « le petit van Dyck », fait apprécier, avec un de ses charmants petits portraits d'une famille dans un intérieur, ses qualités d'intimité, sa facture délicate et pittoresque. Et Téniers le jeune, avec un *Vieillard courtisant une servante*, œuvre de début, du genre réaliste qu'on sait, rehaussée par un fin coloris et l'exécution spirituelle des mille détails de l'intérieur d'auberge où il nous introduit, voisine avec Adriaen Brouwer, son émule dans le même domaine, et qui le surpassa en observation pénétrante et typique de ces mœurs brutales qu'il pratiqua lui-même, témoin ce quatuor de paysans réclamant à grand bruit contre l'addition exagérée qu'on leur présente, et cette *Rixe* si pleine de sauvage ardeur.

Une série de natures mortes, enfin, flamandes et hollandaises, va nous conduire de l'une à l'autre école. Ce sont : quatre tableaux de Jan Fyt, dont un représente un amoncellement de victuailles, et les trois autres des *Chiens près de gibier mort dans un paysage*, qui, par l'ordonnance décorative, la liberté et la largeur de la facture, la finesse du coloris, comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'artiste : une *Basse-cour* et des *Oiseaux exotiques dans un parc*, de Melchior d'Hondecoeter, d'un brillant coloris; un *Déjeuner*, d'Abraham



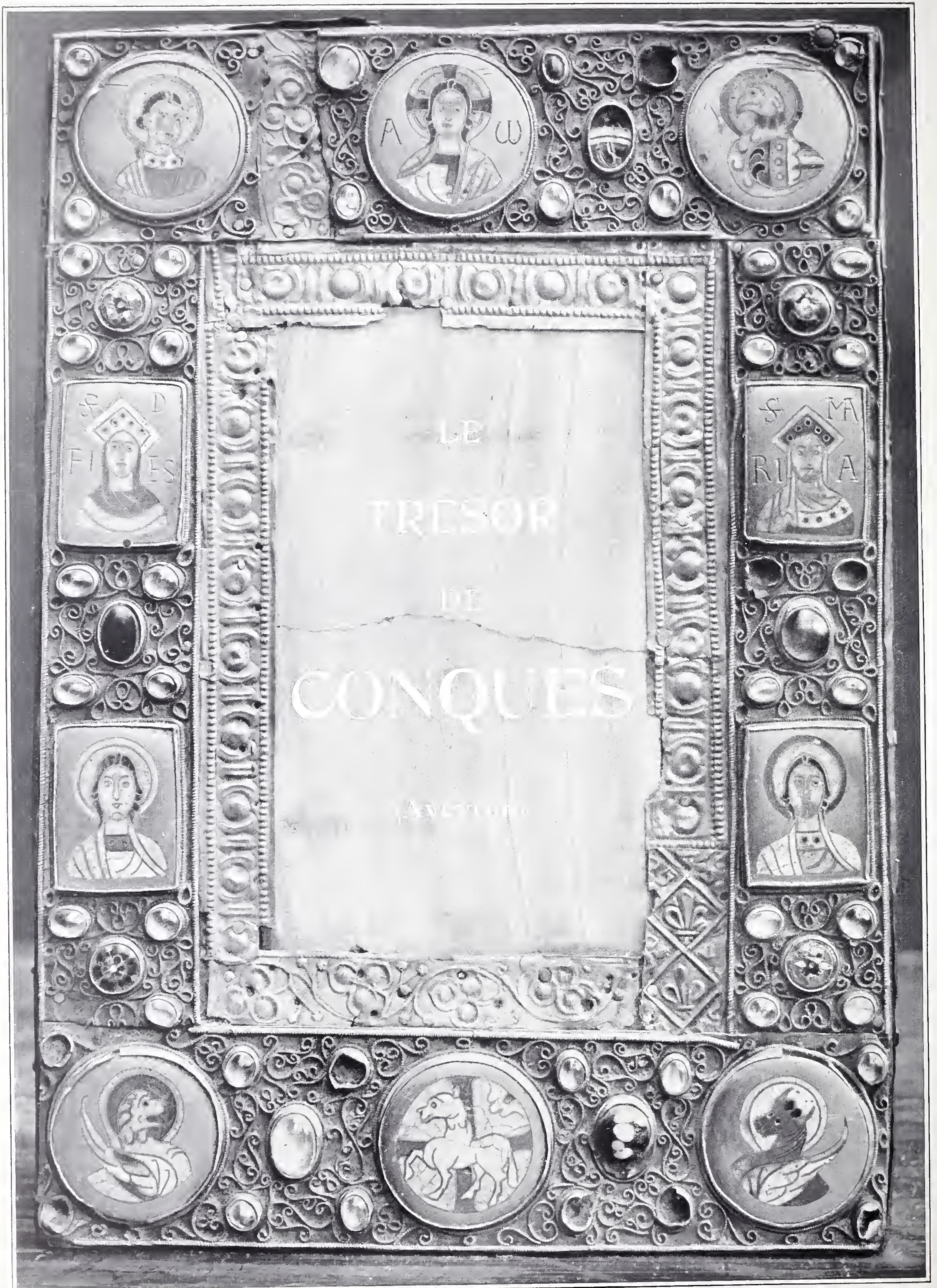
VAN DYCK. — PORTRAIT DE LA MARQUISE DURAZZO
(Collection de M. Rodolphe Kann)

van Beyeren, d'une pittoresque disposition ; enfin, un *Étalage de fruits et de gibier*, par Adriaen van Utrecht, d'un rendu parfait et d'une facture délicate dans sa tonalité un peu froide.

(A suivre.) AUGUSTE MARGUILLIER.

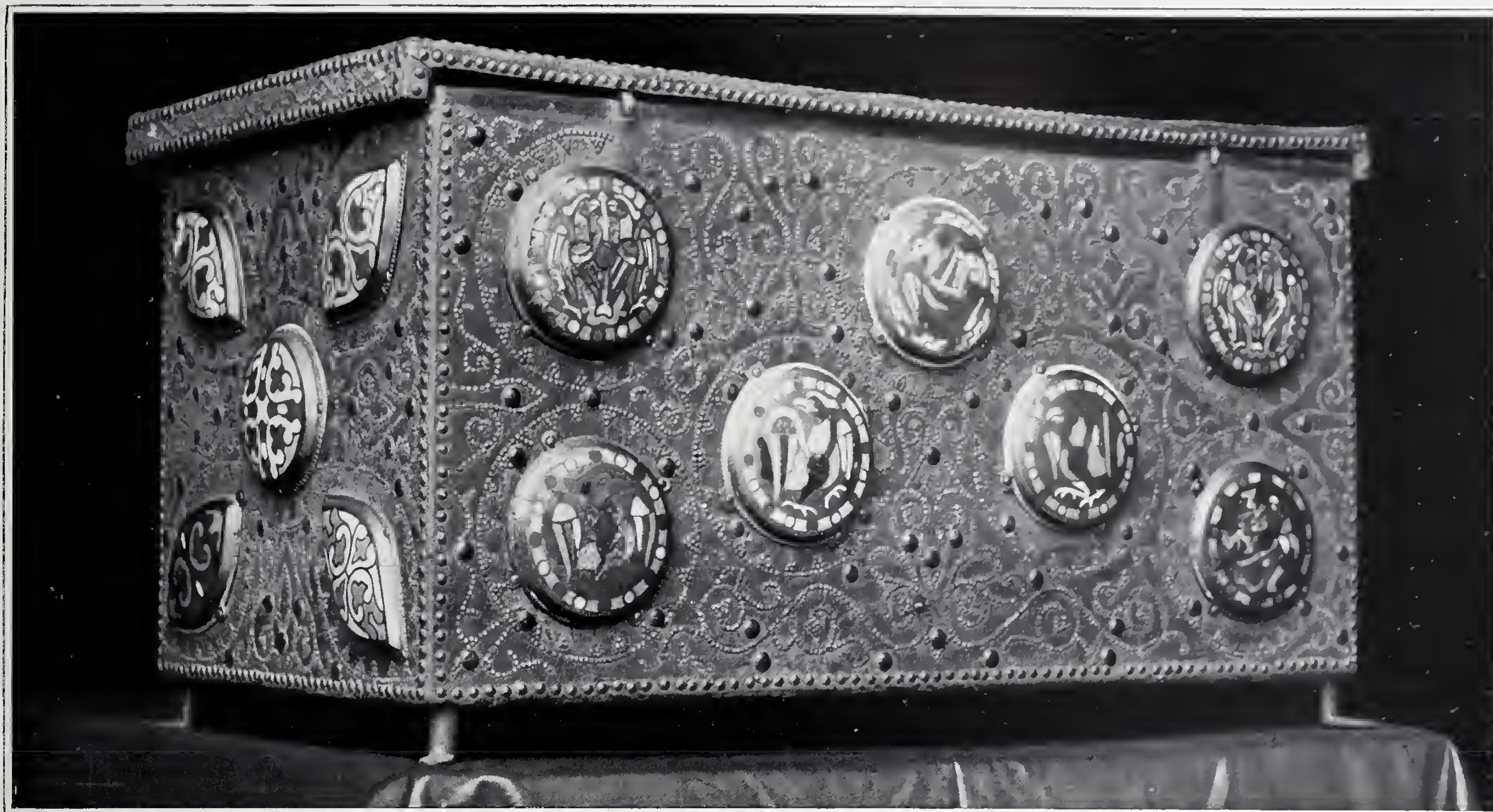


VAN DYCK. — PORTRAIT D'ALEXANDRE TRIEST
(Collection de M. Rodolphe Kann)



TRÉSOR DE CONQUES (Aveyron). — Reliure d'Évangéliaire. — xiie siècle

(Long., 0^{m} 28; larg., 0^{m} 20)



TRÉSOR DE CONQUES. — COFFRE EN CUIR ORNÉ D'ÉMAUX, RETROUVÉ EN 1875 AVEC LES RELIQUES DE SAINTE FOY

LE TRÉSOR DE CONQUES*

A l'Age d'Or des abbayes que le premier Moyen Age a vécu, les pierres de la montagne avaient des ailes et accompagnaient les moines dans leurs retraites idéales. Elles suivaient, au hasard de l'essor, ici le cours d'un fleuve, là l'ouverture d'une vallée, presque partout, sur la France chrétienne de ces temps heureux, un chemin naturel et charmant où les matériaux de ces admirables refuges de piété et d'art volaient, sous l'impulsion des hommes qui bâtissaient en maîtres architectes et sous l'inspiration des anges qui les faisaient ouvrager en maîtres poètes aussi. C'était Cluny, splendeur de la beauté, faisant partir, en deux mille flèches, deux mille abbayes rayonnantes, sur le plein arc roman qu'elle préféra à l'arc brisé du gothique. C'était Cîteaux, idéal de la simplicité, renchérissant par quatre mille autres abbayes moins seigneuriales que leur mère, mais plus purement monacales aussi. C'était Fontevrault, nécropole des rois, à qui des reines offraient un dernier asile chez les filles perdues de Robert d'Arbrissel. C'était la Chaise-Dieu, nécropole des papes, bien digne d'imposer à ses voûtes massives le nom de « Maison de Dieu » que ses piliers géants portent, depuis l'an mille, sans fléchir. Et Saint-Denis la royale, et le féodal Saint-Germain-des-Prés, et Saint-Cernin de Toulouse dont les hautes lignes austères ne prêteraient qu'un plus imposant contraste aux châsses qu'elles abritaient et dont la richesse était si grande, que Saint-Pierre de Rome seul en eût pu supporter la comparaison.



FAÇADE DE L'ÉGLISE ABBATIALE (XIe SIÈCLE)

Au nombre des plus belles abbayes que nous ont conservées les siècles, il faut citer celle de Conques, en Rouergue. Là, Charlemagne envoya, vers l'an 800, le premier des vingt-quatre reliquaires dont il avait voulu distinguer, sous la forme des vingt-quatre

* Nous devons à l'extrême obligeance de MM. A. Bouillet et P. Clément les photographies reproduites dans cet article.

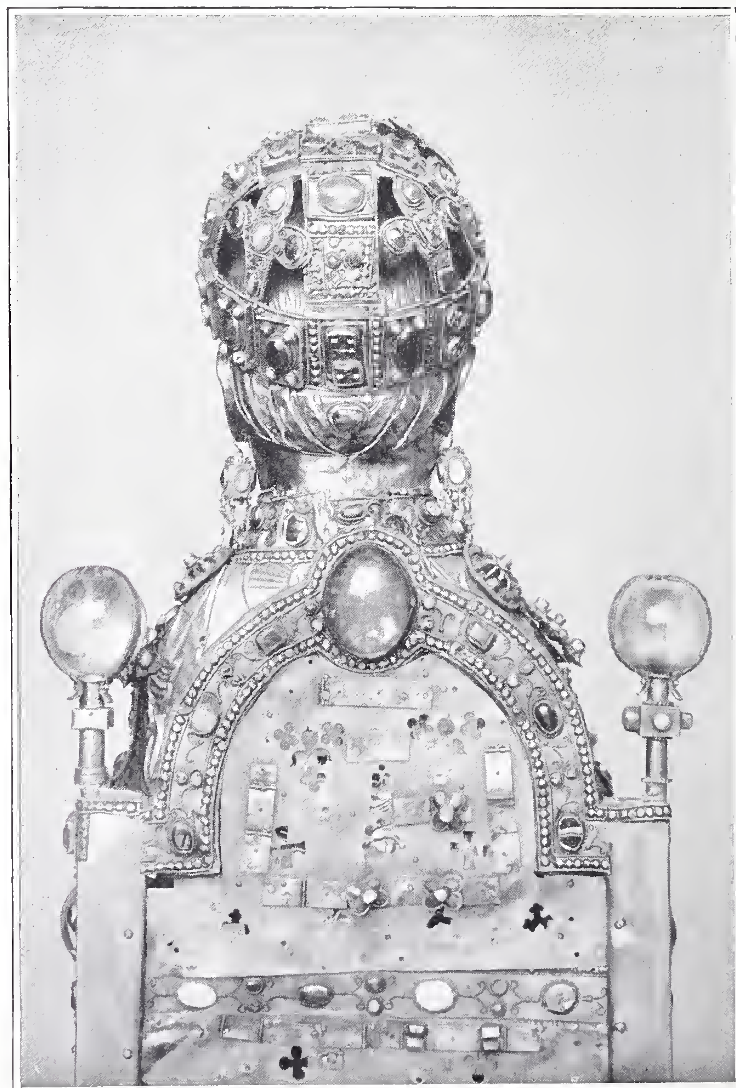


TRÉSOR DE CONQUES. — STATUE D'OR DE SAINTE FOY. — *(Face)*. — (Xe SIÈCLE)
Hauteur : 0m85

lettres de l'alphabet latin, les vingt-quatre plus nobles monastères de son vaste Empire qui en possédait tant et de si renommés. Et depuis Charlemagne et Pépin d'Aquitaine qui gratifièrent cette abbaye de ses premiers joyaux, depuis Pascal II et Bégon Ier qui augmentèrent, l'un en pape magnifique et l'autre en abbé opulent, son incomparable trésor; combien d'autres donateurs, connus ou anonymes, contribuèrent à entasser la fortune d'un empire dans ces misérables cellules de moines, comme dans un conte fabuleux des *Mille et une Nuits* de la chronique chrétienne! Une telle profusion d'or et de pierreries avait afflué dans cette « conque » sauvage, précédemment connue des seules bêtes des forêts rouergates, que, pour travailler ces métaux précieux, les Bénédictins y avaient ouvert une école d'orfèvres, à elle seule composée de neuf cents moines. Ces batteurs d'or avaient, au cours des siècles, fait sortir de leurs mains les plus magnifiques ostensoirs et monstrances, calices et pyxides, que la France du moyen âge a légués aux trésors de ses églises, — avec l'Agneau de l'Apocalypse pour marque de fabrique qu'on trouve encore sur maint reliquaire de ces ateliers merveilleux. Les plus remarquables sont restés à Conques, malgré les révolutions qui les y convoitèrent. Elles en chassèrent les moines, mais elles ne purent y avoir leurs trésors.

La mémoire d'une simple fille du pays agénois avait suffi pour enfanter ces prodiges, comme de simples « badinaiges ». Je savais la touchante histoire de Foy, notre douce concitoyenne de l'ancien Aginnum. Récemment même, en digne continuateur de l'écolâtre d'Angers et de son curieux *Livre des Miracles* de la sainte agenaise, M. l'abbé Bouillet en avait remémoré la merveilleuse légende, dans un ouvrage qu'un maitre (1), fût-il de la valeur de celui-ci, n'écrit pas deux fois dans sa vie. C'était l'heure où l'Exposition universelle de 1900 faisait voir au monde étonné, dans son Petit Palais, les plus intéressants reliquaires de Conques et, entre autres, cette « Majesté de sainte Foy » dont l'énorme statue d'or n'exigea pas moins de deux gardiens,

(1) *Sainte Foy, Vierge et Martyre*, par MM. A. Bouillet et L. Servières. (Rodez, Carrère, éditeur, 1900.)



TRÉSOR DE CONQUES. — STATUE D'OR DE SAINTE FOY. — *(Revers)*

à poste fixe devant elle, pour la préserver de toute atteinte. Pouvais-je résister à la pieuse curiosité d'aller voir, dans son exil doré de Conques, celle dont tant de lingots d'or et tant de rivières de pierres précieuses avaient formé, au cours des siècles, les chaînes merveilleuses de sa captivité? Par le chemin qu'avaient pris les pierres enchantées de cette prison bénie et les magnifiques reliquaires de ce royal cachot, je cherchai donc, le bâton du pèlerin en main, la douce vierge que nos pères anciens me permettraient encore d'appeler une sœur, si je pouvais la reconnaître au milieu de ses trésors d'outre-monts et si, au milieu de ses richesses étrangères, il lui plaisait de ne pas désavouer le pauvre







TRÉSOR DE CONQUES. — STATUE D'OR DE SAINTE FOY. — *(Dos et côtés)*

hommage d'un frère, orfèvre aussi à sa manière et malgré la maladresse de son stylet.

* * *

Pour arriver à Conques, il faut quitter à Marcillac la voie ferrée qui, de Capdenac, conduit à Rodez à travers les sites sauvages de l'Aveyron planté de châtaigniers somptueux et de marronniers opulents. C'est la richesse presque unique de cette terre rougeâtre et rocailleuse. Il est vrai aussi que, sous l'humus ocreux et la rocaille aride, se cachent les riches minerais de Cransac et de Decazeville dont on salue, en passant, les hauts fourneaux. N'est-ce pas sous une casaque misérable que le paysan dissimule, parfois, une fortune que peut lui envier le citadin menteur sous ses habits de parade?

La somptueuse Conques tient de l'ombrageuse nature de ses paysans : elle se cache au fond de sa coquille, — de sa « conque », — à plusieurs milles de la ville la plus voisine. De Marcillac, la plus rapprochée de ces dernières, j'ai bien compté quatre lieues de chemin, jusqu'à l'abbaye préférée de notre sainte agenaise. Mais quel ravissement vous accompagne, tout le long d'une route si enchanteresse que vous croyez voyager dans une petite Suisse, encore inexplorée. Figurez-vous la gorge profonde d'une montagne coupée à vif dans le rocher, depuis son ouverture à Marcillac jusqu'à sa clôture au delà de Conques. Elle n'a de largeur que celle que le Dourdou s'y est frayée, tantôt impétueux et roulant en cailloux les rochers qui l'arrêtent, tantôt endormi aux abords des digues où s'étagent en d'indescriptibles charpentes de bois les plus capricieux moulins qu'on puisse imaginer et qui font, avec leurs chutes bouillonnantes et folles, la plus pittoresque des rivières. Ses eaux, rougeâtres aussi, ont la couleur de la terre grasse qu'elles détrempent et, si elles se brisent contre les mille obstacles des rives où la route encaissée serpente, c'est pour jeter sur cette nappe fauve une écume pareille à une neige de pétales qu'une main invisible effeuillerait sur la rivière qui en est tout embuée, et sur la route où vous en paraissez tout couvert.

Ainsi cheminant au cours de l'eau et par ces mille lacets qui ne la font jamais perdre de vue, vous arrivez, après trois heures de voiture, sur une première montée. Celle-ci vous sollicite vers un village dont vous avez découvert soudain les vieux toits mousseux, à mi-hauteur de la montagne. A l'angle d'un pont, dont les arches aiguës sont toutes tapissées de longs rameaux de clématites et de vigne vierge tombant dans l'eau, vous avez quitté la rivière et son val encaissé, pour zigzaguer vers le haut village. Il se découvre par brusques éclaircies, d'un coude à l'autre de la route. Mais il faut arriver aux premières maisons, pour découvrir le bourg de Conques en entier. De la plus basse à la plus haute, c'est sur la pente abrupte de la montagne, une chute presque effrayante de toitures ogivales s'enchevêtrant et de torchis vieillots se suspendant hagards vers l'abîme qui les attire, comme un troupeau affolé de brebis aux toisons terreuses ou noires. Au milieu de ces chaumes minables et se précipitant presque à pic vers les bas-fonds abrupts où un autre ruisseau bouillonnant apparaît, une espèce de cathédrale majestueuse se dresse. Des deux énormes tours carrées de sa façade aérienne, et du beffroi octogonal et tout massif de son abside romane et imposante vraiment, elle dépasse



TRÉSOR DE CONQUES. — RELIQUAIRE DE PÉPIN D'AQUITAINE († 838). — AUTEL PORTATIF DE BÉGON († 1101)

(Face)

Reliquaire : Haut., 0^{m} 18; larg., 0^{m} 18; prof., 0^{m} 09. — Autel portatif : Long., 0^{m} 25; larg., 0^{m} 16; épais., 0^{m}045

les maisons les plus hautes qui se groupent timidement autour d'elle. D'autres tourelles isolées descendent vers les fondrières et, s'étageant par terrasses, dessinent le pourtour magistral de l'ancienne abbaye. A elle seule la merveilleuse église, qui nous en reste, occupe la moitié de la ville de Conques et, de ses murs énormes, masque l'autre moitié. En sorte que le voyageur, arrivant sur la route, ne voit dans ce village que cette primatiale de grande ville et s'étonne, devant une pareille masse suspendue sur l'abime, qu'elle n'ait pas encore roulé dans les bas-fonds.

La voiture venait de s'arrêter sur la Place de l'Église et j'en étais descendu, pour commencer à admirer les sculptures du portail qui firent dans le monde la première réputation de Conques, quand le prêtre érudit, à qui est confiée la garde de l'abbaye sans ses moines, — sinon encore sans ses trésors, — vint à moi pour m'offrir l'hospitalité de son presbytère. Si une maison est à l'image de celui qui l'habite, il faut que les qualités de l'abbé Florenz soient remarquables, pour avoir disposé la sienne de si érudite manière. Imaginez-vous un Musée de Cluny transporté en pleine montagne. Dès le seuil, que vous franchissez sur le côté droit de l'église, vos yeux charmés sont arrêtés à chaque pas. Ici, c'est une longue bordure d'anciennes tapisseries dont le maître du logis a utilisé les beaux restes, pour habiller le vestibule. Là, ce sont des photographies donnant un avant-goût des trésors cachés. Des fenêtres s'ouvrent, çà et là, au soleil du dehors et des paysages qui s'y multiplient à souhait. Vers le milieu de ce beau vestibule, une porte plus grande que les autres fait lire en vedette monacale le mot presque sacramentel de SACRARIUM. Je ne sais quelle divination m'en fait comprendre le sens, en même temps qu'une pieuse curiosité m'y arrête. Mais il faut obéir à mon hôte qui, de porte, ne veut encore m'ouvrir que celle de son réfectoire où je devrai partager son déjeuner. Et si je dis réfectoire, c'est parce que l'actuel curé-doyen de Conques, — autrefois moine Prémontré de l'abbaye de Frigolet, — n'a pas oublié, sous le deuil de sa soutane noire, les prérogatives de la bure blanche des fils de saint Norbert. Restaurateurs magnifiques du culte de l'Église, les chanoines réguliers de cet Ordre furent conduits en 1873, par Dom Edmond, à Conques pour rendre à la noble abbaye, — qui sortait, pour un temps, de la nuit où les Révolutions semblaient l'avoir oubliée, — son antique splendeur et ses trésors intacts encore. Sans doute, cette abbaye conservée dans son intégrité par les populations rouergates si chrétiennes qui en avaient assumé la garde à la face des siècles et des barbares de tous les temps, ne pourrait affronter la tourmente d'une Révolution nouvelle et la déplorable période des Décrets de la troisième République, qu'en se sécularisant elle aussi. D'abbaye donc, elle se fit paroisse en 1882. Depuis cette date, l'abbé Florenz, hors du cloître, a teint de noir son manteau blanc d'ancien moine et porte, sous le deuil, aussi courageusement qu'Andromaque l'urne funèbre qu'elle a ravie aux Grecs, la plus belle part restaurée du trésor de Conques et un des plus nobles joyaux de la vieille fortune de France.



TRÉSOR DE CONQUES. — RELIQUAIRE DE PÉPIN D'AQUITAINE. — AUTEL PORTATIF DE BÉGON

(Dos)

M. l'abbé Florenz, à qui cette abbaye célèbre doit les plus heureuses relevailles, est, avec son instinct d'antiquaire heureux dans ses recherches, plus encore qu'avec une science d'archéologue que les irréparables lacunes des époques et des styles incomplètent trop souvent, un homme de la race des



TRÉSOR DE CONQUES. — RELIQUAIRE DE PÉPIN D'AQUITAINE
AUTEL PORTATIF DE BÉGON *(Côté gauche)*

Darcel et des Spitzer qui surent l'apprécier lui-même, par leur personnelle amitié, à sa haute valeur. Inventeur — au sens bien latin du mot — de ces trésors, là vit son âme. *Ubi est thesaurus vester, ibi et cor vestrum.* En homme de l'Évangile auquel il peut emprunter cet adage, il n'a d'autre rêve que de continuer à vivre dans l'admirable royaume qu'il a si bien rappelé du tombeau. Quelle cathédrale de France lui vaudrait celle de Conques, trop heureuse d'avoir retrouvé, au prix de son dernier moine blanc, son premier abbé en soutane noire ? Mais, s'il est vrai que « l'habit ne fait pas le moine », il n'est pas moins vrai que personne, mieux que l'abbé Florenz, ne pouvait rendre à l'abbaye de Conques sa primitive et presque intégrale beauté, — une beauté qui, tout au plus, portera pour un temps le deuil d'un grand passé. La voix des moines rendue, tôt ou tard, à ces pierres muettes, les ressuscitera, espérons-le, dans leur inoubliable splendeur.

Avec l'abbé Florenz pour guide, et nous aidant aussi de l'abbé Bouillet en qui Conques a trouvé son historiographe définitif, il nous est permis de nous promettre, à travers ce type incomparable de moyenâgeuse abbaye, une promenade profitable à tous égards.

Faut-il vous rappeler l'histoire de cette petite vierge Agénoise, cueillie dans la fleur de sa vie et de sa foi chrétienne, sous le proconsul Dacien qui représentait Rome à Aginnum, pendant les jours troublés de Dèce et de Dioclétien ? Toute réserve faite du temps, des lieux et de l'action, il ne semble pas que l'*Iliade*, racontant l'épopée que provoqua l'amour malheureux d'une femme, vaille en poésie la bataille épique aussi que provoqua, entre des moines, vers le milieu du IXe siècle, l'enlèvement de Foy. Comme il fallut aux douze rois de la Grèce, soulevée pour venger l'honneur mis à mal de l'un d'entre eux, l'univers entier pour spectateur de leurs vertus guerrières ; ce ne fut aussi pas moins que le monde chrétien qu'il fallut à l'ambition de ces guerriers du froc, espérant conquérir la dévotion de toute la catholicité à leur Sainte. Et il faut bien croire que les moines de Conques réussirent dans leur projet, mieux que les héros de Troie dans le leur ; puisqu'au lieu des ruines que les uns semèrent sur leurs pas, les autres devaient faire lever, autour du corps de la jeune vierge qui fut leur conquête, une moisson d'or éblouissant et de rutilantes pierreries, à nulle autre pareilles. Si la triste *Odyssée* termine la malheureuse aventure des premiers, écoutez comment les seconds débutent au chapitre de leur *Légende* merveilleuse : « Les moines de Conques, écrivent les *Bollandistes* (1) s'entretenant des merveilles opérées par Foy d'Agen, conçurent le désir de se procurer son corps vénérable, *pour le bien et le salut de leur patrie*. Encouragés et excités dans

(1) *Acta* S. S. Bened., sec. IV., Part. I, p. 642.



TRÉSOR DE CONQUES. — RELIQUAIRE DE PÉPIN D'AQUITAINE
AUTEL PORTATIF DE BÉGON *(Côté droit)*



TRÉSOR DE CONQUES. — TABLEAU RELIQUAIRE PENTAGONAL. — (XIIe SIÈCLE)
Hauteur : 0m41. — Largeur : 0m27

leur dessein par les avertissements mêmes du ciel, ils se concertèrent sur les moyens à prendre pour sa réussite. A ce conseil ils appelèrent un de leurs confrères, nommé Aronisde ou Arinisde. Ce dernier était chargé, jusque-là, de la direction d'une paroisse et d'une église dépendantes du monastère. Il avait eu l'occasion d'y déployer toutes les ressources d'un esprit délié. L'austérité et la sainteté de sa vie, unies à une prudence remarquable et à une habileté consommée dans le commerce du monde, le désignèrent au choix de ses confrères pour l'exécution de leur dessein. Le choix était des plus judicieux. Un plan de conduite fut habilement concerté, entre eux ; toutes les éventualités furent prévues et discutées, ainsi que les moyens les plus ingénieux d'y parer.



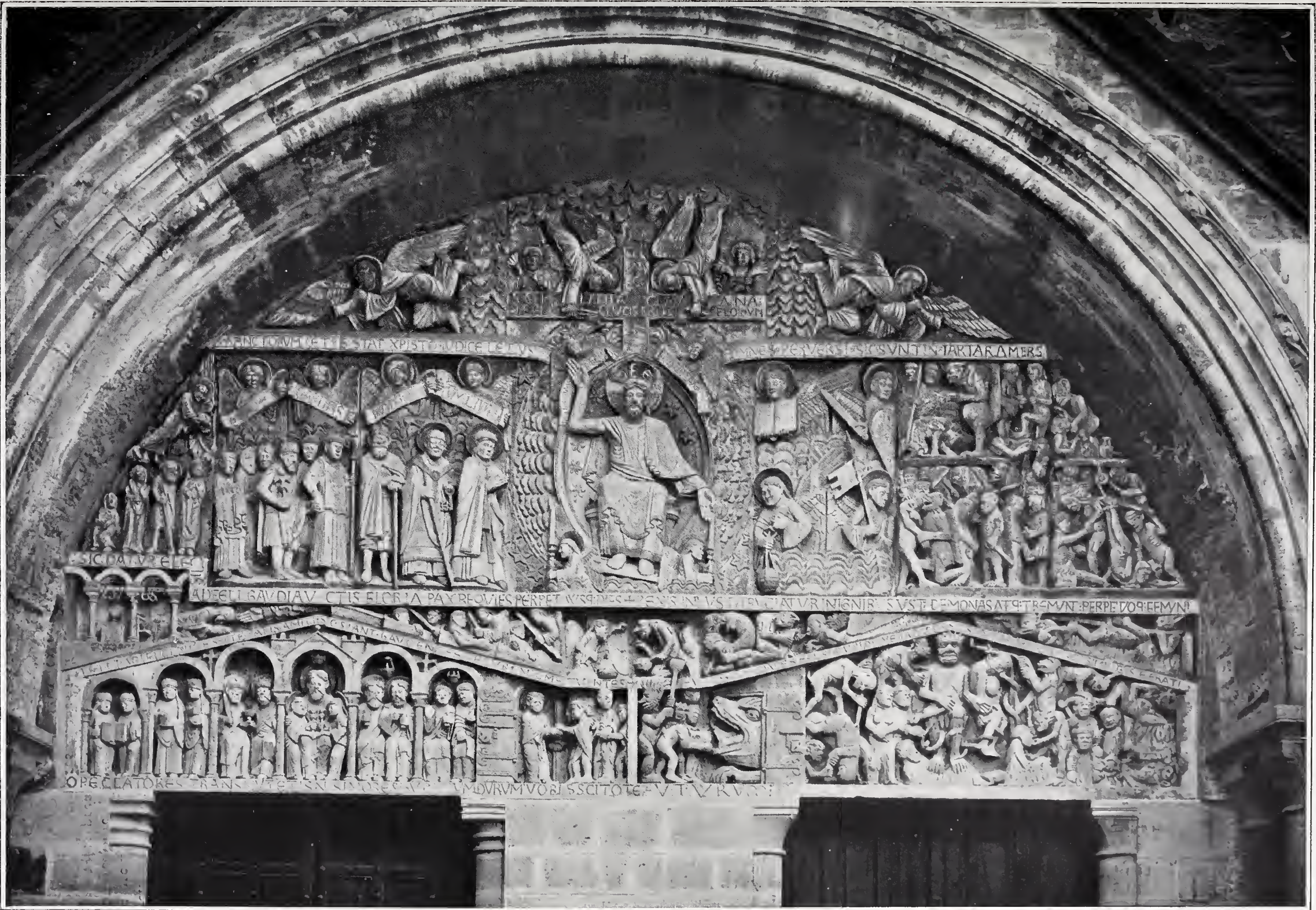
TRÉSOR DE CONQUES
RELIQUAIRE DE BÉGON. — (XIIe SIÈCLE)
Hauteur : 0m39



TRÉSOR DE CONQUES
RELIQUAIRE DU PAPE PASCAL II. — (XIIe SIÈCLE)
Hauteur : 0m37. — Largeur : 0m15, 0m19. — Profondeur : 0m08, 0m11

« Aronisde, ayant accepté sa mission et muni de toutes les instructions, échangea d'abord le froc monacal pour le costume du prêtre pèlerin et se rendit ainsi à Agen, avec un guide qui fut désormais son compagnon. Là, vivant d'abord en pèlerin, comme il convient à un étranger et à un inconnu, il s'appliqua à s'effacer dans une existence humble et modeste. Puis il déclara, avec une simplicité bien jouée, son intention de se fixer pour toujours en ce lieu et édifia tout le monde par la réelle honnêteté de sa vie et ses bons exemples. Peu à peu, l'attrait de ses aimables qualités et la pureté parfaite de ses mœurs lui concilièrent entièrement l'affection des Agenais, qui le regardèrent comme un des leurs.

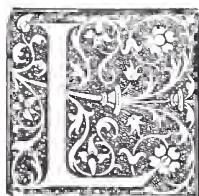
(A suivre.) BOYER D'AGEN.



ÉGLISE ABBATIALE DE CONQUES. — TYMPAN DE L'ÉGLISE ABBATIALE (XIIe SIÈCLE)

TRIBUNE DES ARTS

A propos du « Charles IX » du Musée Wallace



Le buste du musée Wallace que nous reproduisons ci-contre est sans contredit l'une des plus belles œuvres de la sculpture française du XVIe siècle. Aucune signature, aucun document authentique ne permet de l'attribuer avec certitude à Germain Pilon. Mais, pour qui a éprouvé l'admirable beauté des priants de Saint-Denis et du Louvre, pour qui a senti l'intensité de vie qui se dégage des figures de Henri II, de Catherine de Médicis et du cardinal de Birague, pour qui s'est réjoui de la facture libre, souple et précise à la fois de ces bronzes merveilleux, l'attribution ne saurait faire aucun doute, en retrouvant exactement les mêmes qualités, la même incomparable maîtrise dans le buste de Londres.

L'ampleur des plis de ce manteau fleurdelisé, si habilement drapé, nous rappelle absolument celle des grands manteaux royaux de Saint-Denis ou de la simarre du Birague. La virtuosité déployée dans l'exécution de la cuirasse et du collier de saint Michel fait songer à celle des bijoux compliqués dont se pare la Catherine de Médicis, et aux dessins que Pilon fournissait aux orfèvres de son temps. Enfin, si nous passons à la tête elle-même, l'accent implacable avec lequel l'artiste a rendu la physionomie de ce Valois dégénéré, son crâne étroit, ses oreilles énormes, son regard oblique, tous ses traits fatigués, décèle indubitablement la main du portraitiste éminent qui fut appelé maintes fois à travailler pour Catherine de Médicis et pour ses fils, depuis la mort de Henri II jusqu'à l'extinction définitive de sa race.

Ainsi donc, même en l'absence de tout document écrit, nous nous croyons autorisé à prononcer ici le nom de Germain Pilon. Mais quel est le modèle qui a posé devant lui? Si nous sommes bien certain que c'est un roi de France et même l'un des fils de Henri II, nous éprouvons quelque hésitation, ne pouvant songer au pauvre François II mort à l'âge de seize ans, à nous prononcer entre ses deux frères, Charles IX et Henri III.

Dans la collection Pourtalès, d'où le buste passa en 1864 dans la collection de Sir Richard Wallace, une attribution traditionnelle le désignait comme un Charles IX; c'est comme tel que les conservateurs actuels du musée Wallace le désignent encore, et avec raison, nous semble-t-il.

Pourtant, lors de la vente Pourtalès, Albert Jacquemart, en publiant dans la *Gazette des Beaux-Arts* une magnifique eau-forte d'après ce buste, due à son frère Jules Jacquemart, affirma que c'était un Henri III qu'il fallait y voir. Depuis, cette identification parait avoir été couramment acceptée chez nous. Charles IX, en effet, disait Jacquemart, est « constamment représenté presque imberbe »; ses traits étaient incomparablement moins durs que ne devinrent ceux de son frère; le buste offre « l'expression d'une fatigue morale dont n'avait pu être atteint un souverain de vingt-deux ans, gouverné par sa mère ». Enfin la couronne dont est parée la tête du Roi lui fournit ce dernier argument : « Où la flatterie la plus osée aurait-elle été chercher les lauriers de Charles IX? »

A la première objection les faits eux-mêmes se chargent de répondre. Si les portraits de Charles IX à son avènement et pendant les premières années de son règne sont sans barbe, ceux des dernières années nous le montrent avec la moustache en brosse aux deux extrémités tombantes qu'avait portée son père Henri II, avec la barbe en pointe courte et dure telle que nous la voyons sur notre buste. Ainsi le crayon de la Bibliothèque Nationale attribué à Clouet, un portrait peint du Louvre, exécuté d'après ce crayon, la miniature du trésor de Vienne publiée jadis par M. Mazerolle, la miniature du Livre d'heures de Catherine de Médicis, la gravure presque contemporaine des *Hommes illustres* d'André Thévet, le médaillon de la série des Valois, plusieurs autres médailles, etc. Quant à la couronne de lauriers, c'est une formule courante et banale. Du reste, la gravure précitée ainsi que plusieurs médailles nous la montrent également. Peut-être même a-t-elle ici une signification plus précise que nous allons indiquer tout à l'heure.

Reste l'objection tirée de la figure ravagée et vieillie du personnage. C'est celle qui se présente naturellement à l'esprit. Mais ne sait-on pas bien le terrible effet produit sur l'âme et sur le corps du malheureux roi par les remords et les hantises épouvantables qui l'obsédèrent à la suite de la Saint-Barthélemy? Ne se souvient-on plus de la phrase de Michelet résumant une relation contemporaine de Petrucci et un passage des mémoires de Castelnau : « Il était long, maigre, voûté, pâle, les yeux jaunâtres, bilieux et menaçants, le cou un peu de travers? Ajoutez par moments un petit rire convulsif, où l'œil, en parfait désaccord avec une bouche crispée, prenait dans son obliquité un demi-clignement loustic! » Quel commentaire de l'effigie véridique, quoique officielle, de Germain Pilon! Ne sentons-nous pas bien également dans ce portrait de maître, le tempérament rude et brutal du jeune prince, passionné de chasse et de tours de force, s'épuisant en exercices violents, tuberculeux, du reste, et arrivant à vingt-quatre ans à cette physionomie usée, ravagée, tourmentée, vieillie avant l'âge? C'est ce qu'accusent également et le médaillon de la série des Valois, un chef-d'œuvre qui a grande chance, lui aussi, d'être de la main de Pilon, et surtout la gravure d'André Thévet, plus étonnante encore lorsque l'on songe à l'âge du personnage représenté; or ces deux documents, dont le témoignage est irrécusable, présentent avec notre buste une ressemblance frappante.

Que l'on mette en regard la physionomie de Henri III telle que l'histoire et maints documents authentiques nous la font voir, molle, efféminée, incertaine, avec ses bouffissures maladives, avec sa barbe rare, ses cheveux longs, et l'on aura, malgré les traits communs évidents entre les visages des deux frères, un contraste absolument manifeste.

Cette identification, qui nous paraît indéniable, doit entraîner, si on l'accepte, des changements assez graves dans les attributions d'une série de bustes célèbres qui se trouvent au musée du Louvre, et qui représentent Henri II et deux de ses fils. Nous ne saurions entrer ici dans une discussion minutieuse et complexe au sujet de ces bustes et des inscriptions que portent leurs piédouches, inscriptions qui datent seulement, croyons-nous, du XVIIIe siècle. Disons simplement qu'il conviendrait peut-être de voir, en dépit des inscriptions, un François II dans le soi-disant Charles IX (dont la tête du reste semble avoir été refaite), et un Charles IX dans le soi-disant Henri III. La série aurait été exécutée, en ce cas, du vivant même de Charles IX, avant 1574, et le buste en bronze de ce prince que nous venons d'étudier, prototype du marbre du Louvre, serait bien un portrait *ad vivum*. (Comment expliquer sans cela cet accent de réalité pénétrante qui s'en dégage?) Il daterait des derniers temps de la vie du roi, et les lauriers dont se pare sa tête de fou douloureux, ne seraient autres que les lauriers de la Saint-Barthélemy, célébrée par des médailles commémoratives et glorifiée par les poètes officiels.

PAUL VITRY.



GERMAIN PILON (attribué à). — BUSTE DE « CHARLES IX » (bronze)
Musée Wallace (Londres)

CIMAISE

COFFRE D'AZAY-LE-RIDEAU

Offert au Musée du Louvre par Mlle Marguerite Stein



Ce meuble très célèbre de la Renaissance française, qu'un acte de grande générosité au nom de Mademoiselle Marguerite Stein vient de faire entrer dans les collections du Musée du Louvre, était, depuis un temps immémorial, conservé au château d'Azay le-Rideau, un des bijoux de la Renaissance en pays tourangeau.

Il ne semble pas avoir été connu de M. Edmond Bonnaffé qui ne le cite pas dans son ouvrage sur le meuble en France au XVIe siècle, malgré son extrême importance.

M. Palustre le publia en 1891, lors de l'Exposition rétrospective de Tours, dans l'album qui y fut consacré, à la planche XXIV. Pour en caractériser le style, il emprunte quelques lignes à M. Bonnaffé, et trouve à ce coffre « l'aspect mâle et sévère, le caractère sauvage ou dramatique des têtes inscrites dans une couronne, le coup de ciseau âpre, énergique, parfois brutal, qui donne aux meubles de l'Auvergne une saveur particulière ».

Puis, étudiant le cartouche qui se trouve sur le montant de gauche et porte les initiales I. G., il discute l'attribution qui a pu en être faite à Jean Goujon et passe en revue quelques noms de huchiers célèbres dont les initiales correspondraient avec celles-ci.

Quand M. Émile Molinier cita ce meuble dans son *Histoire du Meuble du moyen âge et de la Renaissance* (p. 106), il rectifia très justement, à mon avis, ces opinions diverses. Si la sculpture de ce meuble se présente avec une très grande largeur et une extrême liberté, on ne peut vraiment pas parler ici de sauvagerie et de brutalité, pas plus d'ailleurs qu'on en trouverait dans les figures de la stalle à trois places admirable de Jean de Langeac de la collection de M. Foule.

Quant à l'écusson avec initiales I. G., il est surprenant



Cliché Moreau frères.

COFFRE D'AZAY-LE-RIDEAU (Indre-et-Loire)
Offert au Musée du Louvre par Mademoiselle Marguerite Stein

qu'on cherche en lui prétexte à nom d'artiste, alors qu'il est si simple de n'y voir qu'un écusson de possesseur, que nous ne saurions d'ailleurs identifier.

Quoi qu'il en soit, que ce meuble soit auvergnat ou simplement né sur les bords de la Loire, c'est une œuvre admirable, d'une grande beauté de sculpture, et qui enrichit considérablement au Louvre la série des meubles de la Renaissance, où il tiendra une place éminente.

G. M.



L. DAVID. — PORTRAIT DE MADAME HERMANS, NÉE PHILIPPRONT

Un Portrait

DE

Louis DAVID

Le portrait que nous exposons aujourd'hui, celui de Madame Renier Hermans, née Catherine Philippront (hauteur, 1m64; largeur, 1m20), aurait, nous dit-on, été peint en 1817 par Louis David, sur l'ordre du prince d'Orange, à qui Mademoiselle Philippront tenait alors de fort près. Cette belle personne est représentée de face, assise près d'une table sur laquelle sont déposés son chapeau et une lorgnette de spectacle; coiffée en boucles, avec une chainette de perles, arrêtant un camée au milieu du front, parée, sur les épaules nues, d'un collier de perles à trois rangs, elle est vêtue d'une robe de soie bleue, garnie de rubans et de dentelle blanche rebrodée; elle tient à la main gauche un petit éventail. M. R.-B. Turner, un de nos abonnés, auquel appartient ce portrait, nous signale de particulières analogies entre la tête de Mademoiselle Philippront et celle de déesses représentées par David dans son dernier tableau : *Mars désarmé par Vénus et les Grâces*. Il serait utile et intéressant de les comparer; mais l'eau-forte gravée par le petit-fils du maître n'en donne pas les moyens; il faudrait recourir au tableau même. Ce serait là sans doute un excellent argument en faveur de ce portrait qui ne figure pas dans le catalogue des œuvres de Louis David, qu'a publié son petit-fils. Il est vrai que nous avons constaté déjà de nombreuses omissions, et surtout, peut-on dire, dans les œuvres aujourd'hui les plus prisées du maître — les portraits. Nous nous proposons ainsi de publier quelque jour une suite de David inconnus qui présentent des caractères sérieux d'authenticité et qui peuvent à la fois intéresser les amateurs et provoquer leurs remarques.

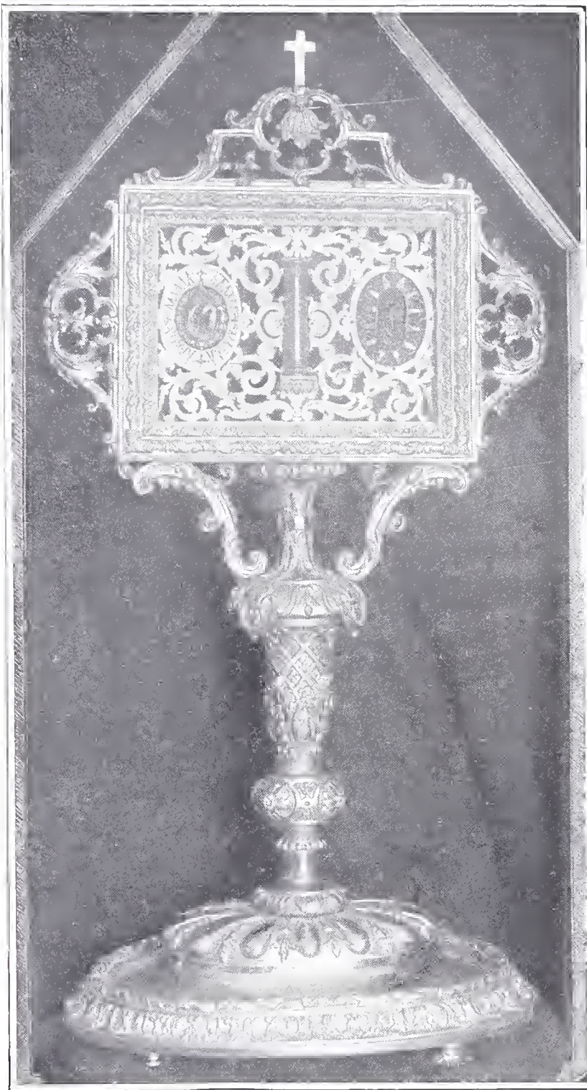
Le Reliquaire

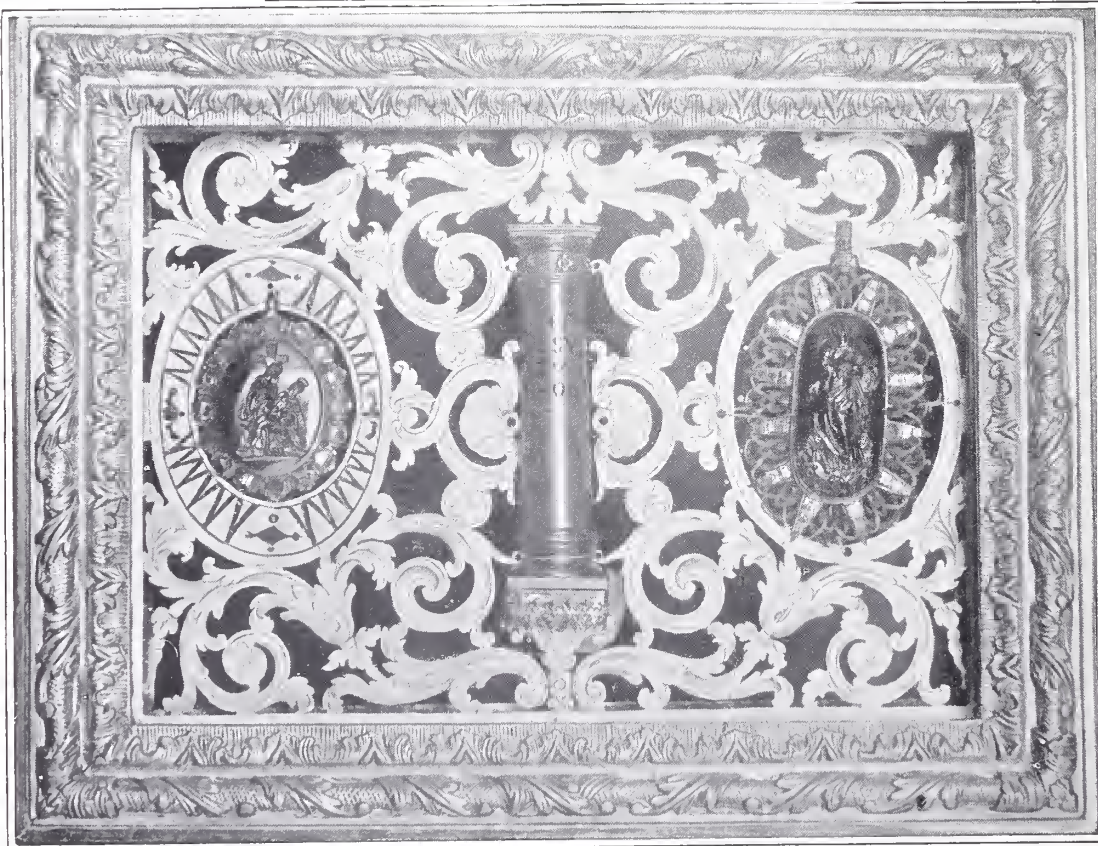
DE

SAINT-CYR

Un de nos abonnés nous communique gracieusement les photographies d'un reliquaire donné à l'église de Saint-Cyr-l'École par Madame de Maintenon et qui semble un curieux monument d'art du XVIIe siècle. Ce reliquaire, en bois sculpté et doré, encadre, dans sa partie supérieure, un rectangle en acier ciselé, supportant en sa partie centrale une colonne en or et deux pierres précieuses, — rubis et topaze brûlés, — sur chacune desquelles est gravée très finement l'image de la Vierge.

Nous nous ferons un plaisir d'enregistrer les renseignements et les éclaircissements que nos lecteurs pourraient fournir au sujet de ce reliquaire.





Clichés Paul de la Fontcoudrault.

RELIQUAIRE OFFERT PAR MADAME DE MAINTENON A L'ÉGLISE PAROISSIALE DE SAINT-CYR
Ensemble et Détail



THÉODORE ROUSSEAU. — LA MARE

LES ORIGINES DE L'ART MODERNE (1)



Dans l'École de 1830, Rousseau occupe une place centrale. Il eut la conscience la plus nette des désirs et des tendances de son époque et mit au service d'un sentiment nouveau la puissance convaincante de sa logique et les ardeurs de son coloris. Déjà cependant Georges Michel, devançant l'heure et presque ignoré de ses contemporains, avait découvert la butte Montmartre, s'était avisé de composer des tableaux sonores et fins, avec de grands ciels, des moulins, des terrains vagues et de vastes étendues. Il eut le sort de bien des précurseurs ; il fut compris et réhabilité après sa mort.

Par lui déjà des formules hollandaises et du premier coup les plus larges, les plus synthétiques, celles de Van der Meer et de Rembrandt paysagiste, s'introduisaient dans notre école, et n'allaient pas tarder à faire leur chemin. Mais, à part cet exemple isolé, la Hollande ne pouvait et ne devait pas s'acclimater chez nous sans subir des modifications profondes. Déjà chez Paul Huet, l'aîné de nos paysagistes, l'influence anglaise balance l'influence hollandaise; on le reconnaît à certaines fluidités d'atmosphère et de couleur. En même temps le frémissement romantique vient compromettre la calme objectivité propre à l'art du Nord. Avec toute son autorité magistrale et rassurante, la Hollande ne pouvait pleinement nous satisfaire. Si, d'ailleurs, nous l'avions servilement écoutée, on n'aurait fait que substituer une imitation à une autre; ce qui n'est pas un gain très sûr. Mais depuis le XVIIe siècle, l'esprit humain avait franchi trop d'étapes et vu trop de pays nouveaux pour revenir tout bonnement en arrière. L'état des nerfs et de la sensibilité n'était plus le même : les rapports avec la nature avaient changé. Admirables techniciens, les Hollandais ont fait passer sur la toile une image pleine et forte, et surtout merveilleusement objective du monde extérieur. Ils ont accepté, aimé la vérité tout entière ; ils l'ont reflétée avec une conscience admirable, selon leur tempérament paisible et bien équilibré d'hommes du Nord. Ni Hobbema, ni Cuyp, ni Van Goyen ne mêlent le frisson d'une sensibilité douloureuse ou suraiguë à ces reproductions fermes, solides et harmonieuses du vrai. Ces spectacles et ces motifs ils ne vont pas les chercher bien loin; ils ne les choisissent pas, ils les rencontrent. Que ce soit un moulin, un estuaire, une lisière de forêt, une entrée de ville, tout leur est bon. Partout ils sont dans leur élément ; ils s'y installent, s'y mettent à l'aise en bons artisans de peinture, contents d'avoir mesuré des ciels, établi des plans et fixé des formes. La présence de l'homme ne les gêne pas; ils ne marquent guère de prédilection pour la solitude. Aussi la nature, dans l'art hollandais, n'a généralement rien de farouche; elle est rustique, souvent aussi urbaine, toujours hospitalière à l'homme; on s'y promène en de fort beaux costumes; on y chasse, on y pêche. La chaumière n'y est pas plus chez elle que la maison cossue et le moulin d'eau y prend des aspects très confortables. De Van Goyen le marin ou de Van de Velde le pasteur à Van der Heyden, le peintre des villes, la transition est insensible. Ce que nous appelons un peu ambitieusement l'âme des choses ne semble pas préoccuper beaucoup ces esprits pratiques, pondérés et sains. Peut-être sont-ils panthéistes, mais c'est sans le savoir. En un mot, ils se contentent d'être exqui-

(1) Voir *les Arts*, numéros 1 et 2.

sement naturels, sans intentions littéraires, et de refléter, à miracle, la structure des choses et l'enveloppe aérienne qui les baigne et les modèle. Et comme cette vérité naturelle est la base de tout art, de l'avoir embrassée avec un si complet oubli d'eux-mêmes, avec une si compréhensive énergie, cela suffit à donner à leur œuvre une autorité durable, une jeunesse indélébile. Tout au plus pourrait-on dire qu'à travers la sévère impersonnalité d'un Ruysdaël, ou la délicieuse ingénuité d'un Paul Potter, on croit percevoir quelque chose comme une confidence plus directe, encore que voilée; l'accent d'un esprit religieux, grave et un peu triste, ou la plainte d'une âme élégiaque et douce, en qui certains aspects plaintifs des choses trouvaient un particulier écho; dans les deux cas les traces d'une sensibilité dont la pudeur se dérobe et s'enferme dans l'équilibre des œuvres sereines.

Les peintres de 1830, s'ils n'étaient pas tous des lettrés, sentaient et pensaient en accord avec leur époque. Certains états d'âme s'imposent à nous, presque à notre insu, par une insensible contagion. Inconsciente ou réfléchie, une certaine manière de sentir nous domine et nous gouverne; il ne tient pas au talent de n'être pas de son temps. Tous n'étaient pas de grands liseurs, mais tous étaient des sensitifs : en eux s'épanouissait et parvenait à l'expression sensible le désir élaboré par les générations antérieures.



THEODORE ROUSSEAU. — LA PÊCHE A L'ÉPERVIER

Aussi la Hollande fut-elle pour eux le grand et classique exemple, le terrain sur lequel on pouvait faire fond et prendre pied. Mais, en acceptant des principes généraux, ils voulurent autre chose, et non pas seulement parce que leur pays était autre, car, après tout, la forêt, le fleuve et le village ont des aspects généraux qui ne diffèrent guère, mais surtout parce qu'ils étaient affectés différemment des mêmes choses. Cette nature, qu'ils cherchaient loin des jardins à la française, loin des mythologies fades et fardées, pour y retrouver le libre jeu des forces élémentaires, elle avait pour eux l'attrait du fruit défendu et d'un Eden reconquis. Elle n'est pas seulement un spectacle merveilleux qui s'offre à leur pinceau, ni un thème de rêverie : on y porte un cœur sourdement fatigué des conventions sociales et des tristesses citadines, des difficultés et des étroitesses de la vie. Ces hommes, qui vont chercher aux pays agrestes le sentiment d'une liberté sans limites et la fraîcheur des impressions vierges, sont des révoltés, et bientôt, par les dénis de justice, des *outlaws :* ils s'évadent, ils cherchent un refuge contre les laideurs du présent, dans l'immuable et sereine beauté de la nature. Fils du romantisme, comme lui ils se sentent en désaccord avec la société actuelle; ils ont hérité de ses vagues mélancolies. Mais ils savent les apaiser au murmure des bois profonds, à la douceur des mélopées paysannes. Loin de Paris, ils iront de préférence vers les plus agrestes régions, où l'humanité même a gardé des formes frustes et primitives, vers les plaines du Berry, les plateaux du Jura et de l'Auvergne, aux pays de pâturages, de vie solitaire et lente, aux régions forestières où les formes végétales déploient leur antiquité robuste; aux sables, aux landes, aux tristes marécages où ne passe que la plainte des oiseaux aquatiques. Chez tous on sent le besoin de s'isoler, de chercher la nature comme une mystérieuse Isis dans les sanctuaires les mieux défendus aux regards indiscrets des



THÉODORE ROUSSEAU. — LE PONT DE PIERRES

profanes. A leur sentiment si tendre et si profond se mêle aussi une étrange nostalgie des âges évanouis, des naïvetés et des rudesses celtiques et d'un lointain état de nature. Lorsque Rousseau peint le plateau de Bellecroix, les gorges d'Apremont ou les chaumières de Larchant, le souvenir des cataclysmes antiques et de la vie primitive le hante; il voudrait faire sentir, dans le présent, le passé séculaire. D'ordinaire ils préfèrent aux aspects plantureux ou riants les durs pays de granit et de chênes, les aspects désolés, les arbres noueux et tordus. Ce fut la première période d'explosion et d'éruption. Il s'y mêle plus tard beaucoup de douceur et de charme. Mais, au début surtout, le fond était rude et la forme rugueuse.

Ne parlons pas de Corot, qui s'engagea dès l'abord dans sa voie propre; le paysage français, sous cette première forme anglo-hollandaise, fut fondé par deux esprits fraternels, Jules Dupré et Théodore Rousseau. Le premier, âme passionnée et délicate, apprit de la Hollande à condenser les forces d'un tableau, à faire rayonner puissamment la lumière. Parti d'un tableau comme *la Vanne*, au charme silencieux et profond, il ne tarda pas à s'émanciper; il découvrit, dans le Berry, de magnifiques architectures végétales; il fut sensible aux limpidités de la lumière anglaise et fit vibrer des rayons errants sur les prairies humides de Southampton; surtout il sentit la poésie des chemins creux, bordés de baliveaux et de têtards, et de la rentrée des troupeaux le soir; il a dit, mieux que personne, la Pastorale française.

Des deux, Rousseau fut le plus hollandais, je veux dire le plus puissamment objectif. Si quelque chose dans notre art peut se comparer aux pages sévères et nobles de Ruysdaël, à ses constructions pleines et solides, ce sont les œuvres maîtresses de Rousseau, *le Marais, le Givre, la Ferme des Landes*, etc. S'il est inférieur au maître hollandais pour la sûreté du métier, pour l'ampleur du rayonnement lumineux et pour la profondeur calme de l'effet, en revanche, quelle intensité et quelle variété de sensations! quelle force de gravure pour rendre le détail expressif des choses, quelle décision héroïque des silhouettes et quelle exactitude du terme physionomique! Il a créé tout un vocabulaire. Plus encore que ses œuvres achevées, fatiguées parfois de retouches, ses études et ses dessins porteront pour lui témoignage. C'est là qu'apparaît le mieux l'âpre conviction de ce philosophe qui, dans chaque forme, retrouvait les lois de la nature universelles. L'émotion qui s'en dégage est d'autant plus forte qu'elle est plus contenue par la volonté de dire juste et de fixer, par la plus particulière expression, des aspects éternels... Rousseau aima la nature, aima sa forêt, ses genévriers, ses rocs, ses clairières mystérieuses, ses lisières menaçantes, ses sables désolés, avec une ferveur de philosophe panthéiste, avec une tendresse naïve de primitif. Que l'outil l'ait trahi parfois, il n'en a pas moins imprimé, sur ses pages longuement méditées, le cachet de son âme stoïque, toute à son objet, toute à sa passion désintéressée.

MAURICE HAMEL.



THÉODORE ROUSSEAU. — LE PETIT PÊCHEUR



Cliché A. Giraudon.

PROMENADES ARTISTIQUES

I. — AU MUSÉE DU TROCADÉRO

Le Musée de sculpture comparée fut ouvert le 28 mai 1882, dans l'aile orientale du Palais du Trocadéro. Cinq ans après, le 19 novembre 1887, l'aile occidentale du même palais était affectée aux services des monuments historiques pour l'extension du musée.

Il y avait plus de cinquante ans que Viollet-le-Duc en avait démontré la nécessité et dressé le plan. Il mourut deux ans trop tôt pour goûter la joie de voir, après une si longue attente, sa pensée enfin réalisée. « Nous sommes à peu près les seuls en Europe, écrivait-il dans son rapport initial, qui ne connaissions pas la sculpture française. Nos jeunes artistes vont en Italie admirer certaines œuvres des maîtres primitifs, des Pisans par exemple, lesquels datent du XIVe siècle, et ne se doutent pas que nous possédons en France des exemples antérieurs de plus d'un siècle et infiniment meilleurs au point de vue du style et de l'exécution. » Et, naturellement, il s'en prenait de cette ignorance à l'Académie et à l'École des Beaux-Arts, encore encroûtées dans leurs préjugés classiques et obstinées à faire dater seulement de François Ier, « père des Lettres et des Arts », les débuts de l'art français.

Ses objurgations étaient restées inutiles. En vain les étrangers venaient-ils nous demander l'autorisation de prendre, pour leurs musées et leurs écoles, les moulages des statues et des motifs décoratifs de nos cathédrales; on leur accordait la permission demandée, on exigeait même quelquefois le dépôt d'une épreuve..., puis on laissait se perdre ces richesses amassées par d'autres.

Mais, à quoi bon récriminer? Si longue qu'ait été l'attente, nous avons enfin abouti; le musée de la statuaire française est créé, et ce « cours vivant d'histoire de la sculpture », que Lenoir avait rêvé d'ouvrir dans les salles des Petits-Augustins, on peut dire qu'il est aujourd'hui commencé au Palais du Trocadéro.

Ernest Renan, recevant Cherbuliez à l'Académie française, lui disait avec une ironie mélancolique : « Un peuple n'est jamais bien fort en histoire. » Le peuple français est peut-être celui à qui cette réflexion s'appliquerait le mieux; à chacune de ses révolutions, j'entends celles du goût et des idées autant que celles de la politique, il est pris d'un soudain et violent désir d'effacer d'un coup tout son passé et de dater du jour présent l'ère définitive de son existence ou de son initiation.

De tous ces reniements successifs, aucun ne fut plus absolu que celui dont furent victimes les maîtres et l'art du moyen âge. Pendant plus de deux siècles, ç'a été chez nous parole d'évangile et article de foi de dire et de croire que jusqu'à la Renaissance la France était restée plongée dans les « ténèbres sans nom » de la plus sauvage barbarie. Jean-Jacques Rousseau, dans ses *Lettres sur la musique française*, n'avait fait qu'exprimer l'opinion de tous les « gens de goût » quand il avait écrit : « A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées.... que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie... qui ne subsistent, *comme les portails de nos églises gothiques*, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire. » « Les sculpteurs français d'avant Paul Ponce et Germain Pilon, écrivait cinquante ans plus tard un membre de l'Institut impérial, n'étaient guère plus habiles que les paysans de la forêt Noire, qui passent aujourd'hui leurs longues soirées à tailler des magots... » « Les temps gothiques ignoraient ce qui a été si bien connu depuis, l'idéal dans les arts d'imitation », et ce terme même de « gothique », la France l'avait reçu de l'Italie, qui s'en était servie comme d'un péjoratif et d'une flétrissure pour désigner l'art du Nord, des Barbares, « tedesco », « gothico », dont les beaux esprits raillaient à l'envi la confusion et la laideur.

En plein XIXe siècle, en 1857, Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, pouvait encore dire, dans une chaire officielle, que l'art auquel nous devons les cathédrales de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Reims, « n'était ni français ni chrétien ».

Plus que les protestations des historiens et des critiques, le musée du Trocadéro a redressé l'opinion. Les archéologues seuls y sont d'abord venus; les artistes ont suivi peu à peu; et quoique, à vrai dire, beaucoup l'ignorent encore, il n'est plus contestable pourtant qu'un mouvement a commencé, dont les effets se font déjà sentir et dont l'avenir montrera de plus en plus la bienfaisance et l'efficacité.

C'est dans ce musée du Trocadéro que je voudrais conduire le lecteur. Il va sans dire que je ne prétends pas, au cours de nos simples causeries, instituer un cours d'histoire *ex professo* et engager mon compagnon bénévole en des discussions critiques et érudites qui risqueraient ici de l'ennuyer. Nous ferons ensemble, à travers les salles, quelques promenades où la flânerie ne perdra pas ses droits, mais nous essayerons pourtant de suivre, en présence des monuments les plus caractéristiques, les évolutions



Cliché A. Giraudon.

AUTEL GALLO-ROMAIN

(Musée de Reims)

successives de notre sculpture nationale depuis ses origines jusqu'à notre temps.

Ses origines? à quelle époque doit-on les placer? Dans la première salle (j'entends celle de l'aile orientale, du côté de Paris), on a réuni les moulages de quelques autels gallo-romains, dont celui de Reims est, avec ceux trouvés sous le maître-autel de Notre-Dame, le plus célèbre, sinon le plus facile à expliquer. On y voit le dieu cornu Cernunnos, assis entre Mercure et Apollon, pressant de la main un sac d'où s'échappent des graines, demi-nu, un torques au cou, accroupi sur ses jambes croisées... Cette attitude qui se répète sur un grand nombre de bas-reliefs gallo-romains a été abondamment et contradictoirement commentée et interprétée par les érudits. Faut-il y reconnaître une parenté lointaine de nos divinités gauloises avec celles du bouddhisme ? ou bien le dieu Cernunnos, en s'accroupissant comme font encore nos tailleurs sur leur table, ne faisait-il tout simplement que se conformer à une coutume nationale dont on retrouve dans les textes différentes mentions? « Les Gaulois, dit Strabon, ne faisaient pas usage de sièges; ils avaient les jambes repliées quand ils s'asseyaient. » Et Diodore de Sicile : « La plupart s'asseyent sur une litière de feuillage pour prendre leur repas... Ils prennent leur repas accroupis sur des peaux de loup ou de chien. » L'attitude du dieu Cernunnos serait donc « à la gauloise » et non pas « à la Bouddha ».

Quoi qu'il en soit de l'interprétation du monument lui-même, — et du symbolisme du rat, du cerf et du taureau représentés au-dessus et au-dessous du dieu, — il convient, au point de vue de l'histoire de l'art, d'en considérer les formes plus encore que la signification. Or, il paraît bien établi que jusqu'au moment de l'établissement des Romains en Gaule il n'y eut pas chez nous de sculpture en ronde bosse; les Gaulois, qui avaient acquis comme émailleurs une réputation qu'on peut dire européenne, n'avaient pas de sculpture. Diodore de Sicile raconte que lorsqu'ils entrèrent dans le Temple de Delphes, après avoir regardé avec indifférence les offrandes d'or et d'argent consacrées, les envahisseurs s'arrêtèrent devant les effigies divines taillées dans la pierre ou le bois, et se mirent à rire de ce qu'on avait supposé aux dieux des formes humaines.



Cliché A. Giraudon.
AGRICULTEUR TENANT UNE SERPE
(Stèle du Musée de Sens)

Ce texte suffirait à prouver que cette répugnance instinctive pour les représentations anthropomorphiques de la Divinité devait tenir à quelque conception ou prescription religieuse, et M. Salomon Reinach a essayé, par d'autres raisons, d'en établir l'existence dans un savant et ingénieux mémoire sur « l'art plastique en Gaule et le druidisme ».

C'est donc avec la civilisation romaine que l'habitude de représenter les dieux sous la forme humaine s'introduisit chez nous. Du jour où la Gaule celtique fut devenue la Gaule romaine, où les dernières résistances des classes dirigeantes se furent apaisées, — où, dans les grandes villes, sièges des gouverneurs romains, se dressèrent les temples à colonnades, les amphithéâtres et les basiliques, — où les rhéteurs gaulois, grammairiens subtils et raisonneurs adroits, prirent rang dans la littérature impériale, les dieux de la vieille Gaule consentirent à fraterniser avec ceux du Panthéon romain. Cernunnos s'assit entre Apollon et Mercure, ou bien, comme sur l'autel élevé à Jupiter par la corporation des mariniers de Paris, au temps de l'empereur Tibère trouvé dans les fouilles du chœur de Notre-Dame), Esus cueillant le gui sacré et le Taureau portant les trois Grues s'accommodèrent du voisinage de Jupiter et de Vulcain.

En même temps, la bourgeoisie gauloise adoptait, comme l'aristocratie romaine, la coutume des tombeaux ornés de stèles iconiques. Le long des routes et à l'approche des grandes villes, les cimetières se multiplièrent. Nous possédons aujourd'hui plusieurs centaines de bas-reliefs antérieurs au IVe siècle où nous voyons représentés différents métiers ou professions, — par exemple, le bonhomme Bellicus, forgeron, avec son chien —



Cliché A. Giraudon.
DEUX FEMMES GAULOISES EN COSTUME DE VILLE
(Stèle du Musée de Sens)

qui font revivre à nos yeux, selon les formules de l'iconographie romaine, mais avec plus d'intimité et de réalisme, nos ancêtres gallo-romains. On y voit des forgerons, des peintres en bâtiments, des sabotiers, des entrepreneurs de transport, des tonneliers, des maçons et architectes, des foulons, des peaussiers, des cabaretiers, des droguistes, etc. La plupart de ces stèles servirent, au moment des invasions barbares, à la construction des remparts que les citadins terrorisés essayèrent d'opposer au flot des envahisseurs. C'est dans les ruines de ces fortifications improvisées qu'on les a retrouvées, à Autun, à Épinal, à Reims, à Langres, à Bourges, au Puy, à Nîmes, etc., etc. surtout à Sens, dont le Musée lapidaire en a conservé la plus riche collection.

Cet art gallo-romain, un moment rajeuni sur le sol où la conquête l'avait importé, à supposer même que le temps lui eût été laissé et que l'arrivée des races septentrionales n'eût pas submergé la civilisation brillante et superficielle dont il était le produit, n'avait pas de quoi suffire à une destinée féconde. L'art romain, à l'heure où il pénétra chez nous, était déjà épuisé... Pour qu'il y eût un art français, il fallait que les éléments indigènes, fondus dans le creuset de l'histoire avec les apports barbares, néo-grecs et les idées chrétiennes, composassent une matière plastique nouvelle d'où allaient lentement se dégager des formes inédites de temples et d'autels.

Une longue période s'écoule pendant laquelle il ne peut être question de sculpture monumentale. C'est seulement avec les temps féodaux, quand, au lendemain de la dislocation de l'Empire carolingien, les différentes parties de ce qui va devenir la France se constituent dans l'autonomie de la vie provinciale, que l'on voit paraître du même coup une architecture et une sculpture dont l'évolution va être aussi rapide que diverse.

Les basiliques, avec leur plafond de bois, avaient été la proie des flammes et avaient disparu dans les incendies allumés par les hommes du Nord. Quand un peu de paix fut revenu, on entreprit de les reconstruire, et, cette fois, mettant à profit les expériences et les tentatives des constructeurs carolingiens, on commença, au moins dans certaines provinces, de recouvrir de pierre les nefs centrales, dont jusqu'alors les poutres et les poutrelles assemblées avaient constitué le seul abri. De cette introduction d'une lourde chape de pierre au-dessus des parois latérales, Quicherat a admirablement montré comment des formes et un aspect tout nouveaux de l'édifice devaient se dégager.

Un texte célèbre d'un chroniqueur du XIe siècle, Raoul Glaber, a conservé dans sa fraîcheur première l'impression des contemporains en présence de cet art naissant. C'était comme une blanche et splendide parure d'églises toutes neuves dont le monde se revêtait, et l'on peut dire qu'à cette date précise l'art chrétien occidental se constituait dans sa plénitude et dans sa conscience. La plupart des idées que, depuis les Pères de l'Église, les exégètes et les sermonnaires avaient agitées, la doctrine qu'ils avaient formulée, avaient sans doute trouvé une interprétation plastique dans l'iconographie chrétienne, — celle des basiliques d'abord avec leurs mosaïques et leurs peintures, celle des sarcophages avec leurs bas-reliefs, celle des châsses d'orfèvrerie, celle surtout des miniatures et des ivoires; mais la sculpture monumentale n'y avait eu aucune part. C'est dans les églises que l'on a appelées romanes qu'à partir de la fin du XIe siècle elle commença de revivre et de parler. Dans chaque province, — selon la nature des matériaux, les instincts de la race et les apports plus ou moins homogènes dus aux influences politiques, économiques ou monastiques, — des écoles se constituèrent, dont chacune eut sa physionomie propre, son caractère et son histoire. C'est dans l'effort inégal de ces écoles qu'est l'intérêt et le secret des débuts de la sculpture monumentale en France. Une prochaine promenade nous permettra, après cette préface inévitable et dont je demande pardon au lecteur, d'en suivre les progrès et d'en constater les premiers chefs-d'œuvre.

ANDRÉ MICHEL.

(A suivre.)



Cliché A. Giraudon.

LE FORGERON BELLICUS ET SON CHIEN
(Stèle du Musée de Sens)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

Chronique des Ventes

Les débuts de la saison 1902-1903 ont été rqués par un mouvement d'affaires très t, et les grandes ventes qui, d'ordinaire, ne produisent qu'au printemps, ont fait cette née leur apparition dès la fin de novembre. qu'il est intéressant de constater, c'est que ésultat en a été plus que satisfaisant. Toutes vacations ont dépassé les espérances que n avait fondées, ce qui vient confirmer ce e j'ai dit ici plusieurs fois, que c'était un t de croire que la fin de l'année n'était pas e époque favorable aux grandes ventes, et e seulement les mois de mars à juin leur ient propices. L'expérience faite cette fois ec les ventes Lelong, Wanda de Broncza, bert, Fitz-James, etc., a prouvé la chose rabondamment, et il faut espérer que l'on n souviendra.

La première vente des collections de adame Lelong a eu lieu à la Galerie eorges Petit du 8 au 10 décembre sous la rection de Me Chevallier et MM. Mannheim Féral.

Madame Lelong, décédée en juillet der- er, dans le vieil hôtel seigneurial qu'elle bitait quai de Béthune, était une notoriété ns le monde des amateurs et des anti- aires. Au début de sa carrière, elle avait é soutenue et encouragée par la famille de othschild. Joignant à cette aide précieuse, s qualités personnelles, ses grandes con- issances en curiosité, son goût sûr et pra- que, Madame Lelong était parvenue à se éer une situation des plus hautes dans le mmerce des antiquités et à acquérir une répu- tion presque universelle. Elle était arrivée à tasser dans son hôtel, une quantité de mer- illes en tous genres et de toutes les époques, ais principalement des XVIIe et XVIIIe siècles i étaient ses styles de prédilection, sans elle dédaignât pourtant pour cela ceux térieurs, puisque la vente qui vient d'avoir eu et qui n'est qu'un commencement, ne mprenait que des objets de l'antiquité, du oyen âge et de la Renaissance, dont le pro- it a approché du million, exactement 33,425 francs, chiffre bien au-dessus des révisions, ce qui promet encore bien des rprises pour les vacations suivantes qui mmenceront le 27 avril 1903.

Les tableaux formaient la partie faible de ette vente, quoique renfermant néanmoins es pièces intéressantes comme ce panneau : *Donatrice*, attribué à Mostaert, et adjugé u Musée du Louvre pour 20,200 francs. Fait urieux à noter, ce tableau avait passé en ente, à l'hôtel Drouot il y a quelques années, t n'avait fait alors que 1,800 francs. Comme eintures, je signalerai encore un *Portrait de Seigneur*, attribué à Lucas Cranach, 3,600 fr.; *Deux Portraits de Dame et de Seigneur*, de l'École allemande, 8,500 fr.; un autre *Por- rait d'Homme* de la même école, 6,500 francs.

Dans la catégorie des objets d'art et d'ameu- blement, ce sont les tapisseries qui ont obtenu es plus grosses enchères. Le no 305, tapisse- ie des Flandres du XVIe siècle, tissée d'argent t présentant un sujet allégorique à nombreux personnages, a été adjugée 61,000 francs, sur une demande de 50,000. Une grande tapisse- ie des Flandres du XVIe siècle, de la série des chasses de Maximilien, d'après Van Orley, dans un état de conservation parfait, est mon- ée à 46,000 francs, dépassant aussi la demande. Par contre, deux tapisseries gothiques, pré- sentant chacune, au centre, une fontaine gothique, avec de chaque côté debout une sibylle tenant une banderole, le tout sur fond gros bleu couvert de feuillages et d'animaux, n'ont atteint que 40,000 francs sur une de- mande de 60,000. C'est une des rares choses qui n'aient pas trouvé le prix de mise sur table avec le grand haut relief en terre cuite émaillée en couleur, représentant *Adam et Eve*, de l'atelier de Giovanni della Robbia, travail du XVIe siècle, qui n'a obtenu que 24,000 francs, sur une estimation de 25,000. Une pièce curieuse autour de laquelle on a beaucoup polémiqué, était une petite statue équestre en bronze à patine verte, de travail antique et de style grec, qui a été vendu 24,000 francs. Le Musée du Louvre désirait acquérir cet objet, mais il a été obligé de céder devant des amateurs disposant d'un crédit plus large.

En dehors des prix que j'ai donnés plus haut, voici la liste des autres enchères les plus importantes.

No 18. Monstrance en argent, commence- ment du XVIe siècle, 3,100 francs. — No 23. Pendentif en agate, or émaillé et argent, XVIe siècle, 2,550 francs. — No 24. Autre pen- dentif, même époque, 2,600 francs. — No 35. Petit vase en jaspe fleuri, monture en argent doré. fin du XVIe siècle, 3,600 francs. —No 48. 24 miniatures provenant d'un manuscrit, su- jets saints, XIVe siècle, 8,550 francs. — No 50. Manuscrit, *Dits moraux des anciens philo- sophes*, avec miniatures du XVe siècle, 8,600 francs. — No 57. Mortier en ivoire, décoré d'une zone d'animaux variés, travail hispano- mauresque du Xe siècle, 27,000 francs. — No 59. Cavalier de jeu d'échecs en ivoire, XIIIe siècle, 3,600 francs. — No 67. Lion et lionne debout, en ivoire, travail du XIVe siècle, 6,900 francs. — No 68. Chapelet de huit grains, formés de crânes et de bustes d'hom- mes et de femmes, ivoire, travail allemand du XVIe siècle, 26,500 francs. — No 76. Châsse en émail de Limoges en forme de maison, travail du XIIIe siècle, 11,100 francs. — No 86. Plaque émail peint de Limoges, attribuée à Jean Ier Pénicaud, commencement du XVIe siècle, 6,600 francs. — No 87. Plaque émail peint de Limoges par Jean Ier Pénicaud : *Entrée du Christ à Jérusalem*, commencement du XVIe siècle, 16,000 francs. — No 95. Bassin décoré en bleu, reflets métalliques, en ancienne faïence hispano-mauresque, 6,900 francs. — No 117. Deux statuettes-appliques de saints personnages en bois sculpté, travail des Flan- dres du XVIe siècle, 5,900 francs. — No 118. Deux panneaux en bois sculpté en bas-relief, XVIe siècle, 15,000 francs. — No 142. Petit groupe en marbre blanc : *La Vierge et l'En- fant Jésus*, France, XIVe siècle, 6,800 francs. — No 146. Fragment de haut relief en marbre blanc, XVIe siècle, 8,500 francs. — No 147. Sta- tuette de saint Jérôme, en marbre blanc, travail de l'Italie du Nord du XVIe siècle, 10,800 fr. — No 152. Coffret plaqué de fer, avec la devise de Marguerite de France, comtesse d'Artois, XIVe siècle, 7,100 francs. — No 205. Statuette et bronze d'enfant nu, Italie, XVe siècle, 9,000 francs. — No 216. Tête d'angelot, grandeur nature, en fonte, sans indication d'époque, 5,000 francs. — No 220. Deux grands candé- labres en bronze formés d'une statuette de personnage, Italie, fin du XVIe siècle, 19,500 francs. — No 221. Deux statues grandeur nature, en bronze, *Saint Bruno et sainte Catherine*, fin du XVIe siècle, 13,100 francs. — No 240. Grand coffre en bois sculpté du XVe siècle, 7,200 francs. — No 247. Cabinet en ébène incrusté d'os, décoré de bas-reliefs en fer. Italie. XVIe siècle, 13,000 francs. — No 253. Coffre en bois sculpté, travail fran- çais du XVIe siècle, 9,200 francs. — No 258. Quatre chaises en marqueterie de bois de couleur, fin du XVIe siècle, 5.800 francs. — No 300. Tapisserie française du XVe siècle à sujet tiré d'un roman de chevalerie, 21,000 francs. — No 301. Petite tapisserie tissée de métal, *la Descente de Croix*, Flandres, XVIe siè- cle, 6,400 francs. — No 302. Fragment de tapisserie des Flandres de la fin du XVe siè- cle, à personnages, 7,700 francs. — No 304. Tapisserie du commencement du XVIe siècle, présentant, sur fond de feuillage, six per- sonnages jouant à des jeux divers, 36,000 francs. — No 309. Tapisserie du XVIe siècle, présentant trois écussons d'armoiries, 12,500 francs. — No 317. Tapis tissé de métal, an- cien travail persan, 12,600 francs. — No 318. Carpette tissée de soie et de métal, ancien travail polonais, 20,500 francs.

No 319. Carpette veloutée, fond rouge à médaillon jaune, à personnages, ancien tra- vail persan, 22,500 francs. — No 320. Car- pette de soie à fleurs sur fond vieux rose, ancien travail persan, 14,500 francs.

Une vente, moins importante que la pré- cédente, mais dont la réussite a été brillante, fut celle de la collection de la comtesse de Fitz-James, Me Lair-Dubreuil, qui dirigeait ces vacations avec le concours de MM. Mann- heim, Caillot et Haro, experts chacun dans leur spécialité, avaient fait un chiffre d'esti- mations de 200,000 francs environ. Or, le total des quatre jours de vente s'est élevé à 290,000 francs.

Cette collection se composait de tableaux, d'objets d'art et d'ameublement, anciens et de style, et d'une importante réunion de céra- miques. Les peintures ne renfermaient au- cune œuvre importante, sauf un charmant tableau par Mademoiselle Gérard : *La Lec- ture de la Lettre*, scène aimable, représentant deux jeunes filles dans un riche intérieur, lisant une lettre. Cette toile a été adjugée 11,000 francs, sur une demande de 10,000 fr.

Les faïences et porcelaines contenaient des spécimens curieux des diverses fabriques qui se sont aussi fort bien vendus. Comme enchères principales, il faut noter :

Deux bustes en vieux Nevers à décor polychrome, représentant Antoine et Cléo- pâtre, 3,215 francs. — Un grand légumier en vieux Rouen à décor polychrome, 2,000 fr. — Une garniture de cinq pièces en ancienne faïence de Delft à décor japonais, 6,200 fr. — Deux tulipières en même faïence, 4,450 francs. — Un groupe en ancienne porcelaine de Saxe, 2,000 francs. — Deux petites caisses en vieux Saxe, 3,350 francs. — Deux cache- pots en ancienne porcelaine de Chine, avec monture en bronze doré de l'époque Louis XIV, 6,460 francs.

La liquidation de la succession de Madame veuve Braquenié, de la famille des grands fabricants de tapisseries d'Aubusson, a donné lieu à une enchère très élevée. Dans cette vente, que dirigeaient Mes Chevallier et Lu- cien Véron, avec l'assistance de MM. Mann- heim, Paulme et Lasquin fils, se trouvait la suite complète de douze peintures décora- tives allégoriques par Claude Audran, et connue sous le nom de *Les Mois de l'Année*. Ces douze tableaux avaient été exécutés pour servir de modèles à la Manufacture des Gobelins, qui, comme on le sait, en a fait plusieurs séries connues sous la dési- gnation de *Suite des Mois et des Dieux*. Cette suite, formant un ensemble unique, a été adjugée pour 42.000 francs sur une demande de 30,000 francs. Le total des vacations s'est élevé à 187,000 francs, chiffre supérieur aux prévisions.

A la fin de novembre a eu lieu la vente de l'atelier Vibert, que dirigeaient Me Lair-Du- breuil et MM. Bloche et Haro. Le produit s'est élevé à 200,000 francs environ.

A. FRAPPART.

PETIT COURRIER DES ARTS

Parmi les glanes dont se composera aujourd'hui notre Courrier, un des petits événements artistiques de la rentrée qui auront eu le plus de succès a été le Concours d'enseignes. La Ville de Paris aime les concours. C'est un goût qu'elle a; on le connaît.

Elle a fait preuve de cette passion dans la plupart de ses mairies et jusque dans la banlieue. Elle l'a étalée dans les statues qui décorent nos places, si « décorer » est le mot qui convient. L'Hôtel de Ville, qui cependant mélange le système audacieux et *aristocratique* de la commande directe et celui, prudent et « vraiment démocratique », du concours, ne s'est pas trouvé aussi bien de faire passer les artistes sous le joug égalitaire des jurys, que de recourir au régime du bon plaisir, pratiqué, comme l'on sait, par les tyrans de jadis, et qui nous a valu des œuvres d'art demeurées sans rivales. Il est certain que si Puvis de Chavannes, Besnard, Carrière, n'avaient pas reçu de commandes pour les quelques travaux d'eux qui honorent l'Hôtel de Ville et en rehaussent le peu cohérent ensemble, ils auraient échoué au concours, — à supposer qu'ils y eussent pris part. Et, d'un autre côté, les concours qui donnèrent les plus vives espérances et firent répandre des larmes de tendresse aux jurés municipaux, nous laissent d'assez étranges résultats.

A côté de ces concours, il en est d'autres qui n'ont pas encore transformé le monde, ni la ville. Le concours de façades n'a pas enrichi Paris d'un bel édifice de plus. Il a encouragé, en revanche, les fantaisies architecturales les plus déconcertantes. Façades ornées d'énormes trognons de choux en grès verdâtre; façades où des sculptures de pierre infiniment mouvementée se relèvent en bosse; tous ces efforts pour plaire à notre bonne Ville n'ont pas réduit à l'admiration ces mécontents perpétuels qui sont les gens de goût.

L'idée d'un concours d'enseignes était originale. Seulement elle fut réalisée de la plus bizarre façon et de la plus anormale. L'enseigne n'a sa raison d'être et sa signification qu'à sa vraie place, en plein air, et par rapport aux proportions mêmes et à l'effet de la boutique qu'elle signale. Faire une exposition d'enseignes en chambre, comme on l'a fait à l'Hôtel de Ville, est un véritable contresens et une expérience nullement probante. Ce ne fut donc qu'un concours d'enseignes décrochées. Quel que fût le talent dépensé par les artistes, cela n'avait qu'un intérêt de curiosité, de catalogue, pour ainsi dire; mais de valeur pratique, point. En Belgique (faut-il que nous allions chercher des leçons de logique à Bruxelles!), le lieu d'un concours analogue fut la ville elle-même.

Quoi qu'il en soit, on s'amusa de ces enseignes platoniques. On apprécia le tableau de celui-ci, le jeu de mots de celui-là, l'effort vers le fer forgé de nos pères tenté par cet autre, et le concours eut en somme un bon résultat, puisqu'il permit de rendre hommage au labeur et au talent ingénieux et vraiment parisien d'un Willette.

Maintenant, si l'on fait un autre concours d'enseignes, espérons qu'il sera rationnel.

Mais, à ce qu'il paraît, la Ville de Paris ne tolère pas les enseignes en saillie dans ses rues. Alors pourquoi avons-nous fait ce concours-là? C'est un mystère, — et qui ne peut s'expliquer que par la raison donnée plus haut : la Ville aime les concours.

Un autre concours, non municipal, a attiré quelque attention; non que les résultats en aient été bien extraordinaires, mais parce qu'il a donné, sous sa forme nouvelle, qu'ils pourraient devenir assez intéressant dans l'avenir.

Il s'agit du concours de la « Réunion des fabricants de bronze » qui a eu lieu cette fois au pavillon de Marsan, lisez au nouveau Musée des Arts décoratifs. Il y a des années que ces concours de ciselure et de sculpture qui portent les noms de Crozatier, de Willemsen et de Gagneau avaient lieu, traditionnellement, dans un petit local du Marais, où personne n'allait les voir, sauf les intéressés.

MM. Gagneau, Soleau, Jabœuf, qui font de continuels efforts pour que l'industrie du bronze à Paris se maintienne en bon rang, ont eu cette fois l'idée heureuse de demander l'hospitalité à l'Union centrale des Arts décoratifs. Cela a eu immédiatement deux effets assez heureux. Le premier, c'est que le public s'est rappelé qu'il y avait un musée des Arts décoratifs, ce qu'il est bien excusable d'oublier, ce musée n'ayant ouvert ses portes que pour les refermer aussitôt.

Le second, c'est que les artistes et les ouvriers d'art, mieux informés par cette exposition plus en vue que précédemment, y prendront sans doute part les fois prochaines. Alors peut-être les concours auront du bon. C'est qu'il y a une grande différence entre les concours d'exercice, pour ainsi dire, du genre de ceux-ci, et les concours plus graves qui laissent des traces durables sur les murs de nos édifices ou sur nos places publiques. Nous n'avons pas à apprécier les concours du bronze en eux-mêmes. L'habileté technique y était visible, mais l'art proprement dit ne s'y rencontrait pas encore en abondance.

Enfin, si l'on voulait, le pavillon de Marsan pourrait, grâce à cette première indication, s'animer de quelque vie utile.

Diverses expositions ont eu lieu. Il s'en ouvrit même un grand nombre. Maintenant la critique est inondée de cartes plus ou moins luxueusement imprimées, et conviant à visiter toute sorte de boutiques où s'exposent toutes sortes de tentatives. Il y a évidemment un abus. Si cela continuait, il faudrait trouver autre chose que les expositions pour attirer le public, ou tout au moins, il ne subsisterait que les manifestations d'une réelle signification ou d'une certaine importance. Collaborons à cette œuvre de nécessaire sélection en ne rappelant ici que les toutes principales.

A l'Ecole des Beaux-Arts nous avons vu les œuvres de Marcellin Desboutin. Le spectacle fut assez piquant de l'envahissement de ce lieu solennel par tout ce que la Butte a produit de bohème. Il y aurait eu tout de même, naguère, un certain effarement, si l'Homme à la pipe était venu avec son bonnet de laine tricotée, son pardessus incontestablement d'un beau ton, mais plutôt fané, pousser une reconnaissance à la galerie du quai Malaquais et dire avec flegme : « Je viens retenir la salle pour mon exposition... posthume. » L'administration se serait sans doute arrêtée à l'aspect extérieur et se serait voilé la face.

Mais Marcellin Desboutin fut à la vérité un très digne artiste, un producteur très laborieux, et malgré l'inégalité de son œuvre, de son œuvre peint surtout, il restera de lui, ainsi que cette exposition l'a prouvé, quelques morceaux pleins d'entrain et de savoir. Ce qui nuit un peu à son œuvre de peinture ainsi présenté d'ensemble, c'est l'aspect un peu désaccordé et plâtreux d'un certain nombre de ces toiles. Puis, certaines parurent, par exemple, d'une trivialité un peu trop prononcée. Peu importe que le modèle ne soit pas une fleur de distinction, du moment que l'artiste le voit et le rend noblement (et noblesse ici s'entend de la force et du sens élevé de l'humanité), car les idiots et les mendiants de Velazquez ne sont nullement flattés... En revanche, il y avait certaines peintures de Desboutin qui ont fait réellement la joie des yeux par la richesse, la belle couleur et le grand caractère qui manquaient à leurs voisines : exemples, le jeune *Marchand de Chiens*, *la Vieille Niçoise*, le *Portrait du peintre Tchiquine*, etc., etc., sans oublier certaines variantes du fameux *Homme à la Pipe*. Puis, dans toutes, il y avait des qualités et un accent personnel, ce qui est déjà beaucoup. Enfin, il ne faut pas oublier que c'est surtout ce qu'on appelle un *peintre-graveur* que nous avions devant nous. Toute la galerie de portraits qu'il a tracés d'une pointe spirituelle et sûre, prendra place dans l'art de ce temps et valait d'être montrée d'ensemble. On imagine que telle image de Degas, de Zola, de Renoir, de Villiers de l'Isle-Adam et *tutti quanti* sera un document précieux pour ceux pour qui nous serons hélas! le temps passé.

L'exposition Internationale nous a offert un ensemble d'œuvres de M. Alma Taddema, où figuraient les spécimens de marbres les plus choisis et les caprices antiques du goût le plus britannique; elle nous a de plus montré, sinon révélé, le talent de MM. Saint-Germier, Lauth, Brouillet, Morrice, A. Smith, Humphreys, Johnston, Bouchor, Lynch, Mademoiselle Delasalle, etc., le tout complété par quelques sculptures de MM. Gérome, Bernstamm et Jacquet.

Nous aurions bien divers autres faits, petits ou moyens, à enregistrer. Mais nous voulons consacrer la place qui nous reste à attirer l'attention de nos lecteurs, et à provoquer leur collaboration sur un ensemble de faits très important, sur une question qui n'a jamais été traitée avec le sérieux et l'esprit de suite qu'elle mérite.

Nous voulons parler de l'*hygiène des œuvres d'art*.

Au congrès de l'histoire de l'art qui a eu lieu la saison dernière à Innsbruck, M. Hofstede de Groot, l'éminent conservateur hollandais, a condamné très énergiquement l'abus auquel on s'est livré de recouvrir de glaces les tableaux anciens. Il le faisait, il est vrai, non pas au nom de l'hygiène, mais au nom de l'étude rendue difficile par cette transparente cuirasse.

C'est à un autre point de vue que nous nous plaçons : nous sommes convaincus que dans les procédés de conservation récemment préconisés, certains, des plus scientifiques, ont eu pour résultat de détériorer d'une façon irrémédiable des toiles qui se portaient fort bien, que d'autres ont pour conséquence la disparition prochaine des œuvres qu'on a prétendu protéger; mais là n'est pas seulement l'objet de l'enquête : plus et mieux ira-t-elle aux moyens de chauffage, d'éclairage, d'aération des tableaux, aux systèmes à suivre pour les exposer, même aux détails techniques de suspension. Il n'est point en ceci de détail qui n'ait son importance et il ne semble pas douteux que les amateurs ont tout à gagner non seulement à se renseigner, mais même à renseigner leurs confrères les collectionneurs — adversaires d'hier dont ils peuvent être les héritiers demain.

C'est une rubrique que nous ouvrons très modestement ici dans un coin de colonne. Demain, ce sera peut-être un enseignement qui se donnera dans quelque école privée. Après-demain, ce sera une part nécessaire de l'examen qu'on fera subir à tout conservateur de musée. Les gouvernements créeront des chaires d'hygiène de l'art, richement dotées, qui ne manqueront pas de trouver la première année des auditeurs enthousiastes.

Voilà le champ à défricher, il est très grand, très dur, très pierreux. Raison de plus pour que chacun s'y emploie.

SAINT-LUC.

LES ARTS

N° 14 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Février 1903



Photo William E. Gray. By permission of Thos. Agnew & Sons.

TH. GAINSBOROUGH. — LE GÉNÉRAL JAMES WOLFE

(Collection de James Orrock Esq.)

TRIBUNE DES ARTS

De la reprise des Objets d'Art appartenant à l'État

Monsieur le Directeur,

Je vais soulever une bien grosse question, bien grosse, dans cette « Tribune des Arts » dont vous permettez l'accès à vos lecteurs avec une impartialité et un libéralisme que je me plais à reconnaître, et qui ne peut que servir la cause des Arts en général, et de votre journal en particulier.

Et j'arrive, sans plus tarder, à ma grosse question :

« Jusqu'à quel point un particulier peut-il se considérer comme possesseur légal d'une œuvre d'art quelconque, portant la marque d'une collection publique, ou ayant appartenu indubitablement à une collection publique?

« Jusqu'à quel point l'État et la Direction des Musées nationaux, qui en est l'agent autorisé, ont-ils le droit de ne *pas intervenir* et « de ne pas réclamer la réintégration, au Musée central, des objets d'art indûment disséminés », et, ce faisant, l'État néglige-t-il son rôle de protecteur du patrimoine artistique national? »

Il va sans dire que les mêmes questions se posent en ce qui concerne nos collections de province; les inspecteurs des Beaux-Arts remplacent la Direction des Musées nationaux dont ils ont les charges et les responsabilités.

Sans remonter aux décrets de la Convention instituant un Muséum central des Arts, puis des Musées de province, je m'en rapporte à l'arrêté du 14 fructidor an VIII, adressé par Chaptal au premier Consul, et qui spécifie rigoureusement les quatre sources dont proviendront les tableaux et objets d'art devant être répartis entre nos différents musées; la première de ces sources et la seule qui m'intéresse, c'est « *l'ancienne collection royale*, commencée par François Ier, continuée par ses successeurs jusqu'à la Révolution ».

La Révolution de 89 remplaça l'ancienne Monarchie par la République; la nation se trouvait donc remplacer le Roy, et le « Cabinet » de ce dernier devenait le « Muséum » de tous les Français, le Muséum national.

Dans les décrets parus dans la suite, concernant l'organisation des Musées nationaux, et quel que fût le régime gouvernemental de la France, nous voyons la préoccupation constante « de faire réintégrer, au Musée central, les œuvres d'art indûment disséminées ».

Vous êtes bien persuadé, Monsieur le Directeur, que je me place à un point de vue général, national, et que je n'ai nullement l'envie de rabaisser la question en la traitant à un point de vue particulier.

Mais il me semble que toute œuvre d'art, *portée sur les relevés faits à l'époque de la création des Musées nationaux*, comme appartenant « au cabinet du roi », c'est-à-dire appartenant à son « filial » le Musée central, quel qu'en soit le possesseur actuel, n'appartient légalement et réellement qu'à l'État, à la nation, successeur de son roi et que, par conséquent, elle devrait, — je ne dis pas elle doit, — retourner au premier, seul vrai possesseur, au roi, c'est-à-dire encore un coup : à la nation héritière.

Si je ne m'abuse, quand on pilla, lors d'une de nos *petites* révolutions, le Musée d'artillerie, le calme une fois rétabli, les vides ne furent comblés que parce qu'on obligea, très strictement et individuellement, les détrousseurs à *réintégrer* au Musée ce qui était la propriété de tous, et ce dont ils avaient indûment voulu faire leur propriété particulière.

Évidemment, à l'heure qu'il est, la question est délicate à résoudre, et nul plus que moi ne voudrait douter de la parfaite bonne foi avec laquelle nombre de collectionneurs se croient légaux propriétaires, — et ils le sont à un point de droit relatif, mais non absolu, — d'œuvres d'art provenant de Palais royaux ou nationaux.

Je mets à part les questions de *dons*, de la part du roi, cela va sans dire, et je demanderai simplement à vos lecteurs, Monsieur le Directeur, en me basant sur la fréquence si grande des objets d'art *extériorisés* ainsi de leur véritable milieu *légal*, fréquence dont on retrouve l'écho jusque dans votre journal, puisqu'en un seul numéro, deux de ces objets sont cités, — s'il y a *prescription* en l'espèce, par absence de réclamations de la part de l'État?

Je ne sais si j'ai bien posé la question au point de vue général où je désirerais la maintenir; j'espère néanmoins qu'elle se comprend assez d'elle-même pour rendre toute explication inutile, pour rendre inutile aussi toute documentation fastidieuse, qui ne prouverait rien et qui ne pourrait aller sans citation d'exemples particuliers, ce dont je voulais m'abstenir.

Ne pourrait-on pas, en tout cas, arranger les choses, et ce n'est pas à moi de dire comment, ou empêcher, tout au moins, ces objets d'art, légalement : biens *nationaux* (j'y tiens), de sortir de France?

Veuillez recevoir, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments distingués.

Paris, 15 juillet 1902. G. KUSS.

De la nécessité d'instituer à Paris un Musée du faux

Monsieur le Directeur,

Vous vous montrez si bienveillant aux communications de vos abonnés, que j'ose vous demander l'hospitalité pour quelques idées dont vous serez juge. J'habite une petite ville de province; j'ai beaucoup de loisirs, une modeste aisance, le désir de m'instruire avec le regret de m'y être mis un peu tard, et pourtant, vous l'avouerai-je? il me prend parfois certaines démangeaisons d'écrire. Mes deux grand'-mères comptaient des littérateurs dans leur famille : l'une était sœur de ce Cotonet, à qui Musset prêta sa plume; l'autre, cousine de son ami Dupuis. Certes, je ne prétends pas égaler et je n'essaierai pas d'imiter ces charmants écrivains. Ce que je vous en dis est seulement pour expliquer ou excuser par ce lointain atavisme cette lettre et celles qui suivront peut-être... si vous avez l'amabilité et l'imprudence d'insérer ce premier essai.

J'habite donc un bourg provincial, assez voisin de Paris pour me permettre de fréquents séjours dans la capitale. D'ailleurs, célibataire et jusqu'à présent exempt de rhumatismes, j'aime les voyages — et j'ai parcouru beaucoup de pays, visité presque tous les musées. J'ai, en outre, l'avantage de voisiner l'été avec deux ou trois amateurs parisiens qui m'ont fait le grand honneur de m'admettre à leurs causeries. Ah ! monsieur, les bons moments que je leur dois ! C'est en les écoutant que j'ai senti s'éveiller en moi le goût du bibelot et la curiosité des choses d'art. J'ai commencé de visiter les boutiques des antiquaires, et j'ai pu, à leur dernier voyage, faire à mes voisins les honneurs de ma naissante collection. L'un d'eux, après l'avoir examinée d'un œil bienveillant, me complimenta si gracieusement et



Photo William E. Gray. By permission of Thos Agnew & Sons.

SIR HENRY RAEBURN. — LE DUC DE GORDON

d'un si charmant sourire, que j'eus quelque peine à réprimer un mouvement d'orgueil... Le lendemain, il me prêtait un livre bien spirituel, mais un peu troublant, de M. Bonnaffé sur *la Curiosité*. J'y ai lu, sur la contrefaçon, des choses bouleversantes. Est-il vrai, monsieur, que l'on fabrique couramment des ivoires du XIIIe siècle et même byzantins? Est-il vrai que l'on imite, à s'y tromper, le vieux Rouen? qu'il existe des manufactures de *famille verte?* qu'avec un peu de permanganate de potasse et d'acide nitrique, on décore et on teinte si bien l'épiderme du bois neuf que les plus avisés ne pourraient plus s'asseoir avec sécurité sur leurs vieux meubles, si les vieux meubles étaient faits pour s'asseoir? On parle même d'un habile homme qui, non content de disposer « du brou de noix, de la suie calcinée, des teintures et des vernis, du brunissoir pour écraser les pores, du gratebotte pour adoucir les vives arêtes », s'occupe à dresser des vers savants pour fouiller le bois neuf à la demande! Quant aux patines et aux fontes de bronzes anciens, — des antiques comme de ceux de la Renaissance et même de Riccio, — elles n'auraient plus de secrets pour nos éminents truqueurs. Les terres cuites, celles de Tanagra comme celles de Myrrhina, seraient couramment imitées par de modernes coroplastes et les plus érudits archéologues s'y seraient plus d'une fois trompés. L'autre jour, on me parlait de sculpteurs habiles qui fournissent tour à tour de Mino da Fiesole, de Benedetto da Majano et d'Houdons admirables les amateurs de *quattrocento* ou de XVIIIe... Et, depuis ces épouvantables révélations, je ne connais plus le sommeil.

Une visite récente au musée de Rouen a ajouté encore à mon trouble. J'y ai vu, dans une vitrine, une série d'essais, d'échantillons de faïences et d'émaux, sortis des ateliers d'un restaurateur justement renommé, m'a-t-on dit, fort galant homme et très savant artiste. Et je suis revenu de cette visite hanté d'une idée que je veux vous soumettre. Ne pensez-vous pas qu'il devient indispensable d'ajouter à tous les musées que nous avons déjà un musée nouveau qui sera le musée des faux? Moi-même, monsieur, si par aventure je me suis trompé, je fais vœu d'y déposer un délicieux triptyque du XIIIe que j'ai acheté à Dieppe, un petit marbre exquis que j'attribue à l'un des Rossellino et que j'ai découvert à Florence, *Via dei Fossi*, un émail de Limoges du commencement du XIVe, qui me fut vendu à Nice par un antiquaire de passage, lequel allait le porter à Londres si je n'avais profité de l'occasion, et même un Gubbio, que je crois rarissime et que l'interprète de mon hôtel me signala mystérieusement, *Via del Proconsulo*... Devant ces précieuses trouvailles j'ai vu sourire finement mes amis parisiens. J'avais d'abord interprété ce sourire comme l'approbation discrète de connaisseurs délicats et charmés. Mais mon angoisse à présent est extrême. Je comprends qu'il faut entreprendre l'éducation méthodique du public et la mienne... Comment y réussir, si nous n'avons, dûment classés en des vitrines bien éclairées, des faux authentiques et notoires à côté d'indiscutables originaux? On m'assure que le musée des Arts décoratifs est administré par un comité d'hommes érudits et intelligents; c'est à eux que je confie, si vous voulez le leur transmettre, la réalisation de mon projet... Je reste d'ailleurs convaincu, qu'authentiques ou truquées, mes acquisitions sont des chefs-d'œuvre.

Un Abonné.

Francesco Laurana?

Monsieur,

Comment se fait-il que, sur les explications qu'a fournies M. Salinas, l'éminent correspondant de l'Institut, au sujet du buste qu'il a découvert dans un cloître de l'intérieur de la Sicile, personne n'ait présenté dans *les Arts* aucune observation? Certes M. E. Müntz, s'il vivait encore, n'eût point laissé passer l'occasion qui lui était fournie de renforcer sa thèse sur les masques funéraires. Il nous eût dit que, si le buste découvert par M. Salinas est celui d'Éléonore d'Aragon, cette dame n'a pu être une contemporaine pour Francesco Laurana. Elle était, en effet, la fille de Jean d'Aragon, marquis de Randace, quatrième fils de Frédéric III, roi de Sicile, et de Césarie Lanza, fille de Pierre, comte de Caltanassete. Jean d'Aragon, qui succéda à son frère Guillaume aux duchés d'Athènes et de Néopatre, et qui eut le principal gouvernement des affaires sous le règne de Louis, roi de Sicile, son neveu, mourut le 3 avril 1348. Sa fille, celle dont le buste reproduirait les traits, mariée à Guillaume de Peralta, comte de Calatabelota, chancelier et grand chambellan de Sicile, ne porte pas certes plus de trente ans. Voulez-vous qu'elle soit née l'année même de la mort de son père? Cela donne qu'elle serait morte vers 1378. — Et c'est en 1471 que florissait Laurana! Donc, ou Laurana a fabriqué ce buste cent ans plus tard, d'après un masque funéraire, ou il l'a fabriqué d'imagination, ou, — et c'est peut-être la plus simple hypothèse, — ce buste n'a jamais représenté Éléonore d'Aragon.

J'admets, par impossible, qu'après cent ans on pense encore à des morts qui ne sont ni utilisables ni exploitables, dont la statufication n'est ni affaire de parti, de secte ou de coterie, ni occasion de réjouissances urbaines, d'ambitions rurales et de réclames personnelles; j'admets que, pour une raison ou une autre, les religieux de cette Chartreuse de Sicile aient éprouvé le besoin de consacrer par un monument le souvenir de leur fondatrice ou de leur bienfaitrice. Trouver un portrait d'elle, c'était compliqué, difficile et cher! Personne n'irait voir si le buste ressemblerait ou non à celle qu'il devait représenter. On s'adressa, je suppose, à quelque entrepreneur d'images qui recevait de Florence ses modèles, qui les faisait copier en marbre aux dimensions qu'on indiquait, et fournissait ainsi tout ce qui était de son état, soit qu'il vendît des reproductions des bustes florentins, soit qu'il adaptât ces bustes sur des corps de statues, en y joignant des accessoires. Cet entrepreneur de sépultures, Francesco Laurana, fournit donc un buste d'après la dernière expédition, et, comme il n'eût pas rencontré mieux, du même buste, il prit la tête pour la madone de Noto. Mais, quant à penser que Francesco Laurana ait exécuté, lui, le buste du Louvre, celui de M. G. Dreyfus, celui du Musée de Berlin, non! non! et mille fois non!

Que dites-vous de mon petit roman, Monsieur? Il me semble que Courajod, dans ses colères, en eût pu être séduit et peut-être retourné. Au fait, qui ou quoi l'avait amené à adopter cette attribution? Quelqu'un pourrait-il dire d'où ce buste est venu au Louvre, à qui il fut acheté, par quels intermédiaires il passa? Une petite enquête sur les provenances, c'est par là qu'il faudrait commencer, et il est bien rare que ce soit par là qu'on daigne même finir.

Un Abonné.

VANDALISME

La communication suivante touche à des intérêts trop graves au point de vue artistique pour que nous ne nous fassions pas un devoir de l'accueillir. Toutefois nous n'avons pas besoin de dire que notre Revue insérera avec empressement la réponse, si les conservateurs du Musée de Munich jugent à propos d'exposer les motifs qui les ont fait agir.

Un fait d'une audace inouïe, et qu'on se refuserait à croire s'il n'était attesté par les photographies qu'on nous communique et que nous reproduisons, vient de se passer à Munich.

Tout le monde a admiré à la Pinacothèque de cette ville le célèbre triptyque de Dürer dit « autel Paumgartner » : à droite et à gauche du panneau central représentant *La Nativité de l'Enfant Jésus*, les deux donateurs, en armure, debout, la lance au poing, près de leurs chevaux, dans un paysage rocailleux, attiraient l'attention par l'accent individuel, le robuste caractère de leurs visages, auquel répondait si bien l'âpreté du décor.

Or, depuis quelques jours, le visiteur étonné ne retrouve plus à la Pinacothèque l'œuvre accoutumée : sur les volets rétrécis, plus de paysage ni de chevaux ; un fond noir, sur lequel se détachent les lansquenets, coiffés d'autres casques, dressant au bout de leurs lances des étendards qui les désignent comme saint Eustache et saint Georges, ce dernier, en outre, tenant, au lieu d'un bouclier, le cadavre du dragon qu'il vient de tuer.

Tel était, en effet, l'aspect primitif de l'œuvre de Dürer, à en croire une copie du XVIe siècle, conservée autrefois dans la collection Klinkosch, de Vienne, aujourd'hui chez un marchand de tableaux de Munich, et une autre copie un peu plus tardive, qui figure au Musée germanique de Nuremberg. C'est au XVIIe siècle, après l'acquisition, en 1613, du retable par l'électeur de Bavière Maximilien Ier, que les deux panneaux auraient été agrandis et enrichis d'un fond de paysage, par le peintre de la Cour J.-G. Fischer. Et, aujourd'hui, par une absurdité non moins grande et moins excusable encore, suivant la pédante théorie, trop en honneur de nos jours, qui veut qu'une œuvre d'art soit restituée dans son état primitif et qui préfère à l'œuvre ancienne, chargée de souvenirs, l'insignifiance d'un travail de réfection moderne, le conservateur de la Pinacothèque de Munich a jugé bon de restituer les volets de Dürer tels qu'ils furent — ou durent être (1) — jadis.

On ne s'est pas demandé si, en retouchant pour la seconde fois ces précieux panneaux, on ne risquait pas de faire disparaître encore un peu plus de l'œuvre primitive de Dürer, et s'il ne serait pas plus simple et plus loyal d'acheter les anciennes copies, ou, à défaut, d'en faire exécuter des photographies, et de les placer près des originaux, afin d'avertir le visiteur ou l'historien des transformations subies. Sans hésitation, sans pitié, on a raclé ce qui, depuis des siècles, s'était tellement identifié avec les deux personnages qu'il en faisait presque partie intégrante et dont la disparition — maintenant irréparable — éveille déjà des regrets unanimes.

La vérité historique y a peut-être gagné ; l'art, certainement, y a perdu. Et l'on ne peut que déplorer que des galeries publiques donnent — et à propos d'œuvres de cette valeur — l'exemple de pareils sacrilèges.

A. M.

(1) N'est-il pas d'une audace extrême, en effet, de mettre, pour la postérité, sur le compte de Dürer l'oreille, les étendards, la bande de terrain et le dragon refaits ?



Cliché F. Bruckmann (Munich).



Cliché F. Bruckmann (Munich).

ALBERT DURER. — VOLETS DE L'« AUTEL PAUMGARTNER » (avant la restauration)



Cliché F. Bruckmann (Munich).



Cliché F. Bruckmann (Munich).

ALBERT DURER. — VOLETS DE L'« AUTEL PAUMGARTNER » (après la restauration)



BARYE. — LIONNE DÉVORANT UNE GAZELLE. — *Collection Thomy Thiéry.*

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

La Collection Thomy Thiéry au Louvre

On inaugurait au Louvre, il y a quelques jours, la collection Thomy Thiéry, environ un an après la mort du généreux donateur. Bien avant d'être connue, cette galerie était déjà célèbre, peut-être même le mystère dont son possesseur l'entourait, la retraite où il se complaisait lui-même, avaient-ils contribué, en excitant la curiosité et en créant des légendes, à en accroître le renom; et cela n'est pas toujours sans danger. Heureusement les œuvres qui la composaient étaient d'assez haute valeur pour n'avoir à redouter aucun examen : l'excellent accueil des amateurs et du public prouve que cette renommée était légitime.

Beaucoup de tableaux de cette collection furent autrefois célèbres et longuement vantés par les critiques éclairés du temps. Depuis, passant dans les plus illustres galeries, à peine entrevus la veille des ventes, ils avaient été quelque peu oubliés : ils étaient pour la plupart depuis longtemps la propriété de M. Thomy Thiéry qui, malade, avait cessé ses acquisitions dans les dernières années.



Cliché Otto.

M. THOMY THIÉRY

Un sentiment très généreux semble l'avoir engagé à constituer cet ensemble et à le laisser au Louvre. Dans le surenchérissement continuel des œuvres de nos grands peintres romantiques, il avait remarqué l'impuissance des musées à lutter efficacement aux ventes contre des amateurs enthousiastes et millionnaires; devait-on pour cela se



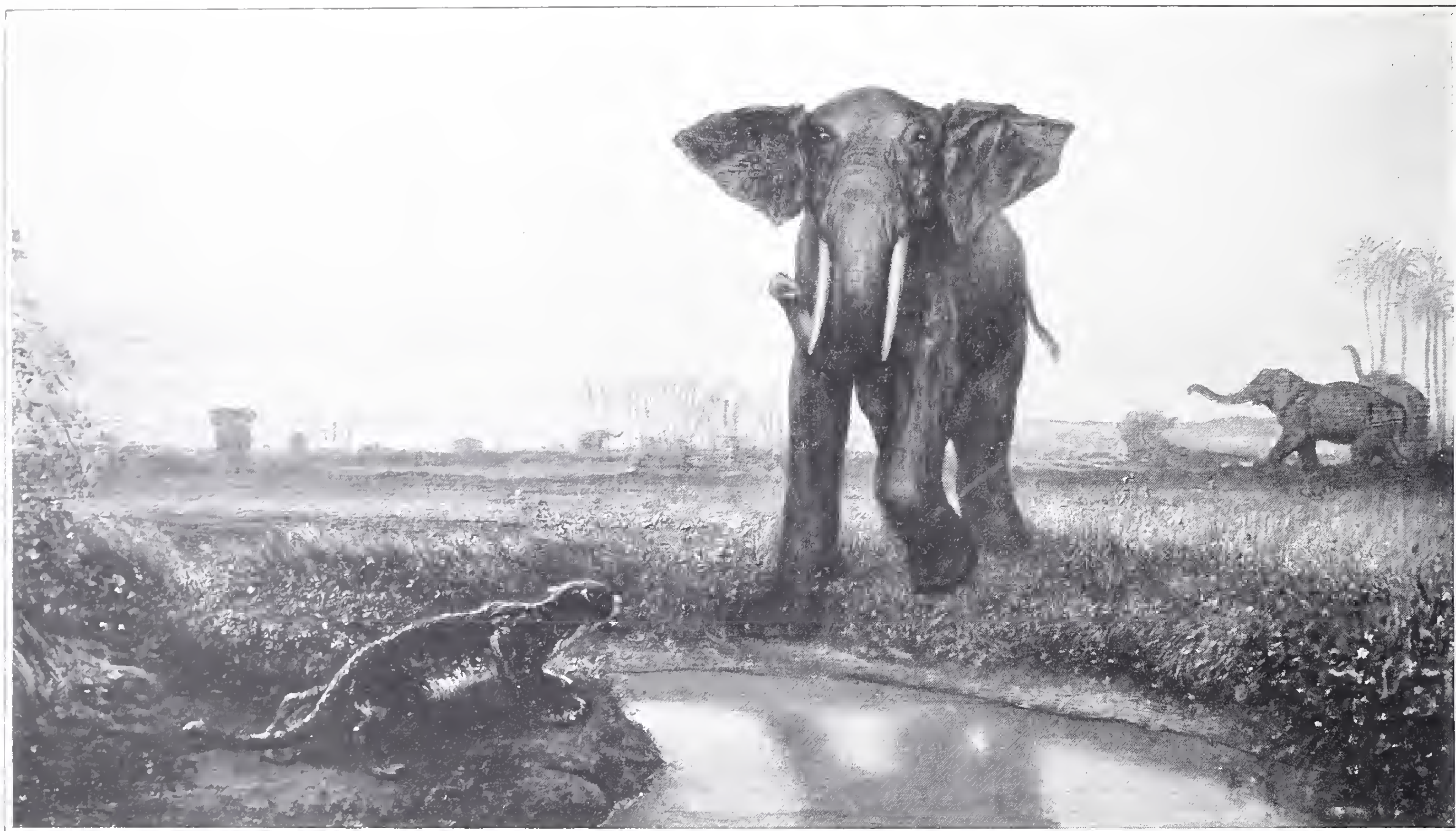
A. DECAMPS. — LES CATALANS

(Collection Thomy Thiéry)

résigner à ne pouvoir étudier et admirer, dans nos galeries publiques, ces glorieux maîtres? Il ne le voulut pas et, comprenant l'infériorité du Louvre, il consacra sa fortune à en atténuer les effets. On peut juger aujourd'hui avec quelle magnificence princière il a réalisé son généreux projet.

Par le nombre de ses peintures, par leur importance et par leur variété, Decamps occupe dans cette collection le premier rang. D'un seul coup, dix-sept tableaux de ce grand maître sont venus se joindre aux quatre que le Louvre possédait déjà; on y compte un bon nombre de chefs-d'œuvre, et cinq de ces toiles figuraient à l'Exposition universelle de 1855, où une salle entière, des plus fréquentées, était consacrée à Decamps, où fut consacrée définitivement la réputation de cet admirable artiste.

Le peintre de genre, l'interprète attentif et scrupuleux de la figure humaine, à peu près absent du Louvre jusqu'ici, peut désormais y être étudié avec quelques œuvres de premier ordre. Où trouver une représentation de mouvements plus justes, plus vrais, plus vivants, que dans ce groupe de *Sonneurs* pendus à une corde, dans une sacristie basse où la lumière est douce et enveloppante? Et ces *Catalans*, attablés dans une *posada* misérable, contrebandiers à coup sûr, vêtus de vestes courtes, coiffés de bonnets éclatants, avec quel sérieux ils accomplissent une partie de cartes, où l'enjeu est sans doute le bénéfice de leur dernière équipée! La lumière



A. DECAMPS. — ÉLÉPHANT ET TIGRE A LA SOURCE
(Collection Thomy Thiéry)

est ici discrète et sobre; elle est violente, éclatante, le soleil frappant un mur blanc, dans le *Valet de chiens*, ouvrant la porte du chenil pour imposer silence à grands coups de fouet à une meute hurlante de bassets; une des œuvres les plus remarquées de l'Exposition de 1855.

Le Rémouleur, *les Bohémiens*, le *Mendiant comptant sa recette* sont de puissantes images de la vie des humbles. Decamps nous l'a souvent racontée, et son observation toujours aiguë et fine, est indulgente et douce ici, ailleurs elle effleure parfois l'ironie. Elle ne se limite pas aux gestes, aux attitudes ni aux mouvements, aux sentiments ni aux physionomies des hommes, les animaux la sollicitent aussi, soit qu'elle leur donne le raisonnement et les attitudes qui en font des parodies du genre humain, comme dans *le Singe peintre*, si comiquement occupé à brosser une toile posée à terre devant lui, — étonnante merveille, d'exécution magistrale! — comme dans *Bertrand et Raton*, dans *le Rat retiré du monde*. Soit qu'il nous montre tout simplement de bons chiens au chenil ou au repos dans la campagne, bassets ou chiens courants, à physionomie résignée, douce et mélancolique dont la collection Thomy Thiéry possède une remarquable série.

Le talent varié de Decamps ne s'est pas limité aux gens et aux bêtes, aux paysages et aux choses de nos pays. Il s'est fréquemment efforcé de nous montrer l'Orient dans ses manifestations les plus diverses, et par là Decamps était un précurseur. Deux œuvres seulement, mais importantes toutes deux, représentent ici ce maître sous cet aspect particulier. L'une nous montre une *rue de Smyrne*, montante, étroite, bordée de maisons hautes aux murs nus, percés de rares ouvertures, si tortueuse qu'on aperçoit à peine un coin de ciel entre deux moucharabiés. L'autre représente le désert indien : sur le bord d'une mare, un tigre rampe en s'approchant d'un éléphant, profilant sur le ciel



A. DECAMPS. — LES SONNEURS
(Collection Thomy Thiéry)

éclairé du soir sa masse énorme et sombre, d'autres pachydermes s'ébattent plus loin, dans une plaine d'une étendue immense, plantée de rares palmiers.

Par ce bel ensemble on pourra désormais apprécier au Louvre les magnifiques qualités de ce peintre. On devra remarquer ici le très grand souci de Decamps de varier sa manière selon la matière de l'objet qu'il reproduit, pierres ou bois, étoffes ou pelage, plâtre ou métal ; on appréciera ses belles qualités de métier, sa recherche de belle matière puissante et solide vigoureusement empâtée, et, par ces procédés d'exécution, ce peintre reprend la tradition des grands maîtres hollandais du XVIIe siècle, il est ici encore en France, au XIXe siècle, un précurseur. On pourra ainsi le mieux connaître et l'aimer plus, car on semble le négliger quelque peu aujourd'hui. Peut-être doit-on regretter toutefois l'absence presque totale du paysagiste, surtout de



A. DECAMPS. — UN RÉMOULEUR
(Collection Thomy Thiéry)

l'artiste amoureux de la belle nature des pays chauds, des sombres verdures ombrageant des monuments blanchâtres d'une si grande et majestueuse impression...

* * *

L'orientalisme de Delacroix est moins austère, plus imaginatif, plus brillant, même un peu clinquant parfois. On le pouvait apprécier déjà très bien au Louvre sous différents aspects avec les *Massacres de Scio*, les *Femmes d'Alger*, la *Noce juive au Maroc*, auxquels une œuvre nouvelle, gaie et délicate, *la Fiancée d'Abydos*, d'après lord Byron, est venue s'ajouter. Ne peut-on pas ranger encore parmi les évocations d'Orient et de pays chauds, ces études puissantes d'animaux féroces, où le maître s'est souvent complu ? Désormais Delacroix peut être connu sous cet aspect au Louvre, la collection Thomy Thiéry comptant quatre toiles de ce genre : le *Lion dévorant un Lapin* et le *Lion terrassant un Sanglier* sont particulièrement remarquables. Delacroix est ici animalier aussi puissant, aussi savant que Barye dont une peinture grandiose, les lions couchés près de leur antre, est une évocation sauvage, sombre et sinistre.

C'est encore une bête féroce et furieuse que Delacroix a voulu nous montrer, avec sa *Médée*, et jamais peut-être on n'a peint prologue de drame plus poignant, plus sauvage et plus terrible. Ce sujet tragique semble l'avoir longtemps



EUGÈNE DELACROIX. — L'ENLÈVEMENT DE RÉBECCA
(Collection Thomy Thiéry)

hanté; par quatre fois, à de longs intervalles, il l'a représenté, apportant toujours quelques légères variantes. Une première peinture, datée de 1838, est au musée de Lille, une seconde, de 1859, est actuellement dans une collection hollandaise, celle du Louvre et une autre que possède M. Bischoffsheim furent exécutées en 1862. Mademoiselle Georges a, paraît-il, posé pour la figure de Médée, dont l'expression violente et cruelle fait un contraste saisissant avec les figures pouponnes, joufflues et roses de ses jeunes enfants; on ne peut aller plus loin dans la peinture d'un épisode tragique. Shakespeare et Walter Scott ont souvent inspiré Delacroix, ici plusieurs tableaux nous retracent des scènes de leurs pièces ou de leurs romans : *Hamlet et Horatio*, la *Mort d'Ophélia*, l'*Enlèvement de Rébecca*. Cette dernière œuvre est d'allure vraiment épique, c'est une des plus puissantes évocations des mœurs brutales et



EUGÈNE DELACROIX. — LE LION AU LAPIN
(Collection Thomy Thiéry)

violentes du moyen âge. Signalons, en outre, la savoureuse esquisse de *Roger et Angélique* dont le musée de Grenoble possède la peinture définitive.

Eug. Isabey représentait dans l'École romantique le peintre des brillants cortèges, de seigneurs et de princes du temps des Valois et des premiers Bourbons. Toujours élégant et distingué, même quand il cherche à atteindre à la violence et au drame, comme dans *le Duel*, il préfère, par tempérament, des scènes plus paisibles, pourvu qu'elles lui fournissent l'occasion de nous montrer une nombreuse assistance magnifiquement costumée. Son talent honnête et facile ne pouvait aspirer à s'élever bien haut. Le *Mariage dans l'église de Delft* restera sans doute le chef-d'œuvre de ce peintre, dont la gloire n'eût pas souffert s'il n'eût été représenté dans la collection Thomy Thiéry que par ce seul tableau; il y figure, en outre, avec la Procession, la Réception de Louis XIII au château de Blois, les Seigneurs sur la plage de Scheveningue, le Baptême dans l'église du Tréport et la Visite au Château, agréables peintures d'une coloration toujours éclatante et gaie, mais d'une exécution un peu sommaire et lâchée.

(A suivre.) JEAN GUIFFREY.



EUGÈNE DELACROIX. — HAMLET ET HORATIO

(Collection Thomy Thiery)



EUG. ISABEY. — MARIAGE DANS L'ÉGLISE DE DELFT
(Collection Thomy Thiéry)



BARYE. — CAÏMAN DÉVORANT UNE ANTILOPE
(Collection Thomy Thiéry)

Les Bronzes de Barye et le Mobilier

DANS

LA COLLECTION THOMY THIÉRY

Le goût que M. Thomy Thiéry avait apporté à réunir les chefs-d'œuvre des maîtres français du XIXe siècle, s'était étendu, en dehors des grands peintres de l'École de 1830, à un seul sculpteur; mais il le fit d'une façon exclusive et absolue qui lui permit d'élever à ce sculpteur un monument impérissable, et cela avec les plus beaux matériaux qu'il put trouver, les propres œuvres de ce grand artiste. Barye occupera désormais, au Musée du Louvre, la digne place qui lui était réservée, et elle est considérable. Déjà la générosité de M. Gatteaux permettait de prendre de son génie quelque idée, mais combien imparfaite : l'apport nouveau de plus de cent quarante bronzes que vient de réaliser la générosité de M. Thomy Thiéry, constitue désormais, dans notre grand Musée national, le groupement le plus considérable, sinon définitif, qui ait été fait de l'œuvre d'un des plus grands artistes modernes. Il y a là de quoi satisfaire la curiosité passionnée des hommes de goût.

Je n'ai point l'intention de retracer ici la vie de Barye, ni de me livrer à une étude approfondie de son art, bien que l'œuvre considérable qui se trouve désormais exposée au Louvre permette de le faire avec des documents parfaits, des épreuves de premier ordre de ses bronzes. Cette étude a été faite et refaite à plusieurs reprises de façon excellente : par M. Paul Mantz, par M. Bonnat, par M. Eugène Guillaume, par M. Arsène Alexandre, par M. Roger-Ballu enfin, dans le bel ouvrage orné d'héliogravures, publié, en 1890, par la librairie Quantin.



BARYE. — COMBAT D'OURS
(Collection Thomy Thiéry)

Tous ceux que le sujet peut intéresser trouveront dans ces différents ouvrages tous les renseignements qu'il a été possible de réunir sur la vie et l'œuvre de Barye. L'étude des œuvres mêmes est désormais facilitée par le legs de M. Thomy Thiéry au Louvre, qu'avait précédé la donation faite à la ville de Bayonne, par M. Bonnat, de sa collection, qui renfermait une suite tout à fait admirable d'œuvres du même maître, en épreuves extraordinaires, et dont la plupart étaient exposées à la Centennale de l'Exposition de 1900 au Grand Palais.

Les Américains ont été parmi les premiers à s'enthousiasmer de l'œuvre de notre Barye ; il s'est constitué là-bas des collections merveilleuse, telles que celle de M. Walters,

de Baltimore, dont l'enthousiasme fut si grand, qu'il alla jusqu'à doter une grande place de sa ville, de cinq groupes très importants du maître.

* * *

La collection léguée par M. Thomy Thiéry, au Musée du Louvre, se compose exactement de cent quarante-six pièces.

Les figures équestres s'y trouvent presque toutes représentées; le *Cavalier du* XVe *siècle*, autrement dit Charles VII le Victorieux, cuirassé, couronné de lauriers, bien en selle, maintenant haute la bride qui fait piaffer le destrier; *le général Bonaparte*, *le duc d'Orléans*, toutes trois antérieures à 1847; *Gaston de Foix*, *le Piqueur Louis XV*, toutes marquées du caractère monumental dans leurs petites proportions, et qu'un agrandissement rendrait facilement décoratives d'une place publique. Et l'on saisit ici pleinement tout ce que doivent à de semblables œuvres des sculpteurs comme Frémiet ou Paul Dubois, sculpteurs officiels du gouvernement de la République. Frémiet particulièrement semble étroitement apparenté à Barye, si l'on considère ces groupes en mouvement, dans lesquels l'animalier apparaît



BARYE. — ÉLÉPHANT ÉCRASANT UN LION
(Collection Thomy Thiéry)

aux prises avec un sujet où ses dons peuvent se manifester de façon plus complète. *Le Guerrier tartare arrêtant son cheval*, *le Cavalier arabe tuant un lion*, *le Cavalier arabe attaqué par un serpent*, *l'Indien monté sur un éléphant qui écrase un tigre*, sont œuvres de prix où le drame intervient, où le caractère de sauvagerie dans la rencontre et le conflit entre l'homme et la bête indique une imagination ardente bridée par l'observation la plus aiguë, et ne se départissant jamais du souci plastique de l'œuvre de sculpture. J'aime beaucoup moins *Thésée combattant le Minotaure*, où la préoccupation de l'antique semble avoir figé la chaude exécution de Barye, ainsi que *Angélique et Roger* montés sur l'hippogriffe, d'une grande sécheresse d'exécution et vraiment composé d'une façon banale et peu saisissante.

Très honorables dans l'œuvre de Barye les figures, qu'elles soient équestres ou en lutte avec l'animal sauvage, sont une faible partie de son œuvre, et qui n'est pas une des plus émouvantes. Il ne donnera vraiment toute la mesure de son génie que dans la bête prise en état de liberté, avec l'indication si aiguë de ses instincts particuliers, aux aguets, au repos, à l'affût, en chasse, en lutte avec les espèces qui lui sont hostiles, et c'est vraiment tout le drame quotidien et éternel, de la forêt, du steppe ou de la jungle auquel Barye nous fait assister, et l'on pense parfois à l'admirable illustration que Barye eût pu faire du livre immortel de Rudyard Kipling.

Analyser ici les œuvres capitales de la collection Thomy



BARYE. — TIGRE ÉTRANGLANT UN ALLIGATOR — BARYE. — LIONNE AU REPOS
(Musée du Louvre. — Collection Thomy Thiéry)

Thiéry, ce serait passer en revue l'œuvre même de Barye. Les grands bronzes des combats de fauves s'y rencontrent presque tous en splendides épreuves.

Arrêtez-vous devant *le Tigre dévorant un gavial*, crocodile du Gange ; c'est une de ses premières œuvres, puisqu'elle parut au Salon de 1831, et il en est peu où il se soit mis aussi complètement. L'action dramatique, qui sera toujours, dans les sujets de ce genre, sa préoccupation constante, y est déjà passionnante. Les reins puissants, la griffe formidable du tigre, qui fixe au sol le crocodile et annihile sa défense, le mufle retroussé broyant les anneaux de la bête, tout est indiqué avec une force étonnante.

Dans le même ordre d'idées, *le Jaguar dévorant un lièvre* est une œuvre extraordinaire, où la sauvagerie et la férocité se trouvent exprimées avec une force inoubliable. M. Bonnat, en l'analysant, s'écriait dans un élan d'enthousiasme : « C'est beau comme l'*Esclave* de Michel-Ange au Louvre. » Comme on sent, dans tout le corps allongé du fauve, courir ce frémissement de volupté vorace, depuis ces oreilles couchées jusqu'à cette queue basse et enroulée. Edmond de Goncourt a dit dans une phrase définitive toute la signification d'une pareille œuvre, en vantant « la savante opposition des parties de musculature au repos, qu'on dirait somnolentes, et des parties de musculature en action, comme inquiètes et encore éveillées : tout ce surprenant mélange de détente et de ramassement de vigueur animale, font de ce bronze une de ces imitations de la nature vivante au delà de laquelle la sculpture ne peut aller ».

Quelle merveille que *la Panthère bondissant sur un cerf*, et de ses deux pattes formidables, l'une au jarret, l'autre au front, paralysant l'élan de la pauvre bête anéantie, brisée, frissonnante et râlante.

Avec quelle égale intelligence il a su interpréter tous les autres grands fauves, le tigre, le lion, le lynx, en action ou au repos. Car il est également merveilleux dans ces petites pièces où la lionne, où le tigre sont assis ou couchés, rêvent à demi éveillés, ronronnent comme de grands chats. Les corps sont toujours des prodiges de construction, œuvres du plus savant des anatomistes, apte comme pas un à mettre à sa place un muscle ou une articulation, à en faire valoir le jeu savant.

Sa conscience d'artiste se manifeste dans tous les travaux préparatoires de ses œuvres, dans la série des moulages faits par ses ordres et sous sa direction, et que conserve pieusement le musée d'anatomie de l'École des Beaux-Arts; dans la série de ses dessins cotés avec toutes les mensura-



BARYE. — CERF MARCHANT — BARYE. — ÉLÉPHANT D'AFRIQUE
(Musée du Louvre. — Collection Thomy Thiéry)

tions indiquées patiemment par le plus scrupuleux des artistes. Les épaules, les cuisses, les têtes, les griffes, les mufles, les naseaux, les oreilles, tout est accompagné d'indication de longueurs et de divisions.

Il y a dans la série léguée par M. Thomy Thiéry, un ensemble de pièces qui ne comptent pas parmi les plus indiscutables chefs-d'œuvre de Barye, mais sur lesquelles il est nécessaire de dire quelques mots.

C'est le groupe du *Roger enlevant Angélique*, et les deux candélabres. Nous nous trouvons ici devant le phénomène connu de la congélation du génie artistique devant la commande officielle. Voulant imiter l'exemple du duc de Nemours et du duc de Luynes, le duc de Montpensier commanda à Barye un surtout, composé d'un dessus de pendule et de deux candélabres monumentaux. Hélas! le groupe de Roger et d'Angélique emportés par le galop de l'hippogriffe est teinté d'une si banale littérature, d'un romantisme de si pauvre aloi, qu'on sent bien que ce n'était pas l'affaire du pauvre Barye, prodigieux créateur de formes, et forcené naturiste. Quant aux candélabres, on ne peut imaginer plus prodigieuse incohérence décorative, ni plus pauvre invention ornementale.

Le soin avec lequel Barye surveillait la fonte et les ciselures de ses bronzes était scrupuleux. Et cet art de la sculpture en bronze n'est complet que quand l'artiste est doublé d'un praticien, d'un ouvrier rompu aux pratiques du métier.

Comme chez les Japonais, dans les pièces de petite dimension, le procédé de la fonte à la cire leur donnait une souplesse, comme une palpitation de vie surprenante. Il semble qu'on sente encore sur certaines pièces la touche de la main, l'ardente caresse du créateur. Puis, plus ou moins, et toujours avec un sens très juste de ce qui est nécessaire, la pièce est reprise à l'outil, la ciselure donne à certaines parties de la finesse, de la fermeté et du nerf, indiquant le poil de la bête, accentuant certains muscles ou certaines articulations.

De plus, avec une fantaisie rare, Barye parait ses bronzes de patines merveilleuses, variées à l'infini, subtiles à ne pas empâter le modèle, couvertes précieuses destinées à donner plus de couleur et d'éclat à une matière un peu sombre par elle-même.

Les patines ont sauvé d'un peu de monotonie les trois vitrines qu'on a pu faire de la série léguée par M. Thomy Thiéry. — Grâce à elles, la variété de la couleur est venue prêter son appui à la variété des formes.



ÉCRAN EN BOIS DORÉ. — TAPISSERIE DE BEAUVAIS. — XVIIIe SIÈCLE
(Collection Thomy Thiéry)

Indépendamment de sa belle collection de bronzes de Barye, M. Thomy Thiéry léguait au Musée du Louvre son mobilier de salon du XVIIIe siècle en tapisseries de Beauvais. Les bois malheureusement sont modernes, mais les tapisseries en sont d'une grande beauté.

Il se compose d'un canapé décoré d'une grande figure nue étendue au milieu de grands rinceaux, d'une bergère, d'un écran, et de huit fauteuils, dont les sièges sont décorés de sujets empruntés aux Fables de La Fontaine, et les dossiers d'allégories figurant les quatre Saisons et les Éléments ou bien quelques divinités de l'Olympe. Ces sujets sont très agréablement traités dans le goût d'Eisen pour les figures, et de Oudry pour les Fables.

GASTON MIGEON.

La Collection de M. Rodolphe Kann (*)

C'est l'École hollandaise qui domine dans la collection Rodolphe Kann, et, particularité rare et précieuse, c'est le maître suprême de l'école, Rembrandt, qui en forme le centre, avec onze de ses œuvres.

Dès la porte il nous accueille et nous enveloppe de son charme impérieux : une grande figure d'homme debout, en tunique noire à demi recouverte par une houppelande jaunâtre et traversée en sautoir par une large chaîne d'or et de pierreries, la main droite posée sur un buste d'Homère vers lequel est tourné son regard pensif, nous transporte soudain dans le monde mi-réel, mi-surnaturel, où se complaît le génie du maître. Dans la collection de lord Brownlow, où elle se trouvait auparavant, cette œuvre passait pour le portrait du poète hollandais Pieter Cornelisz Hooft ; mais à la date où fut peint le tableau (1653), Hooft était mort depuis plusieurs années. C'est là, bien plutôt,



REMBRANDT. — PORTRAIT D'UN SAVANT
(Collection de M. Rodolphe Kann)

(*) Voir *les Arts*, nº 13. — Les reproductions qui accompagnent cet article ont été exécutées d'après les planches de *La Galerie de tableaux de M. Rodolphe Kann, à Paris.* Texte par Wilhelm Bode. *Vienne, Société des Arts graphiques.* In-4º illustré, accompagné de 100 héliogravures grand in-folio.

une de ces figures idéales, de ces représentations-types de poètes ou de savants comme Rembrandt aima à en tracer toute sa vie, et celle-ci, par la noblesse des traits, la vigueur du coloris, le magique effet du clair-obscur, est certainement une des plus belles.

A droite et à gauche de cette apparition, deux figures plus réelles, sinon plus vivantes, — des portraits, cette fois, — sont empruntées à l'entourage immédiat de Rembrandt : la fidèle amie du maître pendant les mauvais jours, Hendrickje Stoffels, et le seul survivant des quatre enfants de Saskia, Titus, que Rembrandt — suprême douleur — devait perdre, après Hendrickje, avant de mourir. Le bras droit



G. METSU. — LA VISITE A L'ACCOUCHÉE
(Collection de M. Rodolphe Kann)

appuyé sur une table, la bonne Hendrickje, âgée ici d'environ trente-cinq ans (1660), tourne vers le bas son souriant visage, qui se détache sur le fond sombre au-dessus d'un vêtement de couleur brunâtre où, çà et là, des tons jaunes et rouges resplendissent comme des pierreries. Titus, lui, représenté dans sa quatorzième année (1655), est de face; les mains passées dans la ceinture, coiffé d'une toque à plumes, il nous regarde pensivement, et l'on n'oublie plus, quand on l'a vu, ce visage candide et expressif.

Vis-à-vis, voici deux autres toiles non moins importantes : l'une, de sujet tout vulgaire, une *Vieille femme se coupant les ongles*, mais tellement transformée par l'effet puissant et



REMBRANDT. — PORTRAIT DE SON FILS TITUS

(Collection de M. Rodolphe Kann)

magique de l'éclairage et du coloris, par la largeur de la conception et de la facture, que le tableau de genre disparaît pour faire place à une figure d'une grandeur saisissante ; — l'autre, empruntée au Nouveau Testament : *Pilate se lavant les mains*, œuvre typique de la dernière période du maître, de 1660 à 1668. Nous sommes loin ici du mouvement et du fourmillement qu'offre le petit tableau de la National Gallery de 1633 ; avec les années, l'apaisement s'est fait dans l'âme et dans l'art de Rembrandt, et il n'a plus souci que de traduire l'émotion intime de ses personnages ; l'action disparaît presque entièrement ; seuls les visages révèlent les sentiments de l'âme, les combats intérieurs. Aussi, la partie intéressante, ici, est la figure de Pilate, vieillard avachi, inapte aux résolutions viriles, essayant en vain de se leurrer sur l'équité de son acte. Tout ce tableau est tenu dans une tonalité jaune clair et or des plus curieuses.

Un autre épisode emprunté au Nouveau Testament, *Le Christ et la Samaritaine*, a fourni à Rembrandt l'occasion d'une de ces compositions toutes personnelles où l'ordonnance, l'éclairage, le décor, se combinent en un tout des plus pittoresques : dans la chaude lumière du crépuscule qui enveloppe la scène d'une poétique atmosphère, la Samaritaine, debout au premier plan, dans l'ombre du puits oriental, écoute le Christ assis, tandis qu'au loin des ruines antiques se découpent sur le ciel embrasé.

Un admirable buste de jeune juif, à l'expression souffreteuse et mystique, que Rembrandt a utilisé pour la figure du Christ dans plusieurs compositions de la période 1655-1660 à laquelle ce tableau appartient, puis trois têtes d'étude, dont une a servi pour le *Saint Matthieu* du Louvre, et dont une autre, une *Tête de vieille femme*, est modelée dans la pâte fluide en quelques larges coups de brosse, avec une maîtrise incomparable, nous ramènent à Rembrandt portraitiste, pour nous le faire apprécier non moins.



G. TERBORCH. — JEUNE FILLE A SA TOILETTE
(Collection de M. Rodolphe Kann)

Mais voici la perle : l'effigie, provenant de la galerie d'Oultremont, d'une *Femme tenant un œillet*, pendant du portrait d'un *Homme tenant une loupe*, qui se trouve dans la collection voisine de M. Maurice Kann. La profondeur et la magnificence du coloris, où domine un beau rouge lumineux formant avec l'or d'un cadre suspendu à la muraille la plus délicate symphonie, l'effet séduisant du clair-obscur où baigne ce visage sympathique au regard rêveur, font de ce portrait un des plus beaux qu'ait peints Rembrandt : peu d'entre eux pourraient soutenir la comparaison avec cette toile. L'éminent historien de Rembrandt et de la galerie Rodolphe Kann, M. Wilhelm Bode, attribue cette œuvre, non datée, aux toutes dernières années de la vie de Rembrandt, vers 1665. Et l'émotion s'accroît à songer qu'une création d'un sentiment si intense, d'un tel charme d'exécution, fut conçue et réalisée — comme d'ailleurs la plupart des ouvrages que nous venons d'admirer — en cette période de pauvreté, de solitude et de chagrins par où se termina l'existence du grand



REMBRANDT. — PORTRAIT D'UNE FEMME TENANT UN ŒILLET
(Collection de M. Rodolphe Kann)

artiste et qui, néanmoins, marque l'apogée de son talent, comme si, suivant la remarque de M. Bode, la misère n'avait fait qu'accroître sa soif de création, la douleur que rendre plus profonde et plus pure son inspiration.

* * *

Après le maître, voici ses élèves ou successeurs qui appliquèrent ses enseignements à la représentation des scènes de la vie quotidienne : Nicolas Maes, avec une *Jeune fille pelant une pomme*, peinture d'une vigoureuse tonalité, rehaussée par un vif effet de clair-obscur; Jan Vermeer de Delft, avec une *Jeune fille endormie* près d'une table recouverte d'un tapis persan, et Pieter de Hooch, avec un *Jeune couple s'apprêtant à sortir*, merveilles d'observation, de rendu délicat des figures et des objets dans la lumière.

Si Metsu et Terborch ne sauraient rivaliser avec ces deux derniers maîtres pour la poésie que confère aux plus humbles sujets ce sens de la lumière subtilement saisie et



JACOB VAN RUISDAEL. — MOULINS A VENT AU BORD D'UN FLEUVE
(Collection de M. Rodolphe Kann)

distribuée avec justesse, ils leur sont peut-être supérieurs, en revanche, pour la science du dessin et l'habileté de la mise en scène. A ce dernier point de vue, la *Visite à l'accouchée* de Metsu est un petit chef-d'œuvre. Comme tout y est heureusement présenté et exactement observé : le sourire un peu lassé de la convalescente, l'expression de joie et de fierté du père, le contentement de la vieille mère, l'air de joie et de surprise de la visiteuse, et la sensation de bien-être, de vie calme et heureuse qui se dégage de cet intérieur de bourgeois cossus !

Cette note d'intimité manque à Terborch; mais comme il y supplée par l'agrément et la perfection de sa facture ! Un homme debout, tenant une canne; une jeune fille à sa toilette, à laquelle une servante apporte une aiguière et un bassin d'argent : ce seraient là deux sujets assez insignifiants, si la vérité parfaite du rendu, la maîtrise achevée et le piquant d'exécution même des moindres accessoires n'en faisaient un vrai régal pour les yeux.

Un autre peintre de mœurs, Jan Steen, est représenté ici par deux œuvres peu communes : une *Jeune femme procédant à sa toilette matinale*, d'une coloration délicate et d'une finesse de touche semblable à celle d'un Mieris; puis une grande composition biblique : *Esther accusant Aman*, traitée, malgré ses énormes dimensions, à la façon d'une scène de genre et, par suite, d'un effet tragi-comique des plus

curieux, comparable à quelque scène de mélodrame jouée par d'emphatiques acteurs, mais sauvée du ridicule par la vie intense qui s'en dégage.

Encore un interprète magistral de la vie de son temps : le peintre par excellence des mœurs paysannes, Adriaen van Ostade. Trois de ses œuvres, à la galerie Kann, un *Paysan à sa fenêtre, tenant un verre*, *Deux femmes*, et surtout *Deux Paysans conversant avec une vieille*, nous font apprécier



REMBRANDT. — PORTRAIT D'HENDRICKJE STOFFELS
(Collection de M. Rodolphe Kann)

sous leur meilleur jour son chaud et harmonieux coloris appris à l'école de Rembrandt, sa fidèle traduction de la vie.

* * *

Après les maîtres des scènes de mœurs, ceux du paysage. Le plus jeune frère d'Adriaen van Ostade, Isack van Ostade, qui, après avoir peint, comme son frère, des paysans dansant ou faisant bombance, des kermesses pleines de mouvement, se limita de plus en plus à des vues de nature, est ici avec un grand paysage d'hiver, peuplé de nombreux personnages et emprunté sans doute aux environs de Haarlem, comme



A. CUYP. — JEUNES BERGERS AVEC DES VACHES
(Collection de M. Rodolphe Kann)

son tableau du Louvre; l'impression du froid, l'animation joyeuse des patineurs, sont rendues avec une vérité et un sentiment pittoresque très fins.

C'est ensuite Paul Potter, avec un tableau provenant de la collection Perregaux-Laffitte : *Devant la forge*, daté de 1648; Philips Wouwerman, avec trois petites toiles : un *Couple partant pour la chasse*, où l'on retrouve son décor et ses personnages habituels, un *Paysage d'hiver*, et des *Dunes au bord d'un étang*, où la simplicité du sujet est singulièrement rehaussée par l'ingéniosité de la composition et le sentiment délicat de l'interprétation; Willem van de Velde le jeune, avec une *Mer calme;* Aart van der Neer, avec un *Fleuve au coucher du soleil*, dont la beauté lumineuse fait songer aux paysages de Rembrandt; Jan van Goyen, avec deux *Paysages traversés par un fleuve* qui comptent parmi les plus remarquables de sa dernière — c'est-à-dire sa meilleure — période; Salomon van Ruisdael, avec un *Paysage au bord de la mer* et une *Ville au bord d'un fleuve*, dignes de soutenir la comparaison avec les deux tableaux précédents, auxquels ils ressemblent par maints



REMBRANDT. — VIEILLE FEMME SE COUPANT LES ONGLES
(Collection de M. Rodolphe Kann)

côtés : Albert Cuyp, avec quatre toiles, dont deux, des *Cavaliers près d'une auberge* et des *Jeunes bergers avec des vaches dans un paysage*, font pleinement valoir son talent d'animalier et de paysagiste, surtout la dernière, d'une ordonnance vraiment grandiose et d'un admirable rendu d'atmosphère, tandis qu'une autre, des *Vaches dans une étable*, montre avec quelle finesse l'artiste savait rendre également l'effet de la lumière dans un intérieur ; Hobbema, représenté aussi par



JAN VERMEER DE DELFT. — JEUNE FILLE ENDORMIE
(Collection de M. Rodolphe Kann)



HOBBEMA. — UNE RUE DE VILLAGE
(Collection de M. Rodolphe Kann)

quatre œuvres, parmi lesquelles une *Lisière de forêt*, datée de 1662, très parente de Ruisdael, et une *Rue de village*, si magistrale comme arrangement, comme distribution de la lumière et des ombres, comme rendu du ciel et des arbres et comme coloration, que M. Bode n'hésite pas à la placer immédiatement après les deux chefs-d'œuvre de l'artiste : l'*Allée de Middelharnis* de la National Gallery et le *Moulin* du Louvre.

Et enfin, voici le maître souverain du paysage hollandais, Jacob van Ruisdael, le poète de l'atmosphère et de l'eau, avec six toiles où se résume toute sa carrière : une petite *Cabane en ruines*, d'une finesse et d'une blondeur de ton qui font songer, de façon tout à fait inattendue, à Corot, puis une *Chaumière* sous de vieux chênes robustes consciencieusement étudiés : œuvres de sa première période, exécutées vers 1646-1647, que surpassent déjà des *Moulins à vent au bord d'un fleuve*, peints sans doute entre 1650 et 1652, et où la manière dont la composition est présentée, dont le toit rouge des moulins s'enlève sur la verdure et le ton délicat des nuages gris, dont, enfin, toute la scène est éclairée, est tout à fait magistrale. Un *Panorama de Haarlem et des environs pris des dunes d'Overveen*, dans sa simplicité d'ordonnance, est encore plus émouvant peut-être, tellement l'artiste a su rendre de façon grandiose le ciel immense avec ses nuages amoncelés, diversement éclairés, faisant courir des ombres sur la campagne étendue au-dessous, tellement il a su baigner d'air et de lumière les forêts et les champs : il semble, devant cette toile, qu'on respire à pleins poumons l'air salubre et léger des plaines de la Hollande. Deux de ces *Cascades* jadis préférées à toutes les autres productions du maître, et qui valent surtout par l'arrangement pittoresque et le sentiment mélancolique, représentent enfin, et de façon excellente, la dernière période de Ruisdael.

* * *

Quelques portraits complètent ce tableau en raccourci de toute une époque et de tout un pays : une brave femme hollandaise, simple et vivante effigie dans une lumineuse tonalité gris clair ; un jeune dandy, dans un costume bigarré, traité avec largeur et délicatesse ; un autre « mijnheer », et un portrait plus petit d'un homme à l'expression énergique, coiffé d'un chapeau et la main appuyée sur une canne, montrent Frans Hals dans la plénitude de son libre et fier talent ; cependant qu'à côté, un petit portrait, presque semblable à un tableau de genre, d'un gentilhomme dans un brillant costume, campé debout dans une chambre où abondent les détails amoureusement rendus, fait apprécier la correction de dessin, la vigueur et la profondeur de coloris, la facture grasse et pittoresque de Thomas de Keyser.

AUGUSTE MARGUILLIER.

(A suivre.)



TH. DE KEYSER. — PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME
(Collection de M. Rodolphe Kann)



FRANS HALS. — PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME
(Collection de M. Rodolphe Kann)

COURRIER D'ITALIE

UNE ANNONCIATION DE PIETRO CAVALLINI

Dans ses *Vies des Peintres, Sculpteurs et Architectes illustres*, dont la première édition est de 1550, Vasari, parlant de Pietro Cavallini, écrit : « Puis il vint en Toscane pour voir les ouvrages de son maître Giotto et ceux de ses autres disciples ; à cette occasion il peignit, à San Marco de Florence, beaucoup de figures, qui aujourd'hui ne se voient plus, l'église ayant été recouverte d'un lait de chaux, à l'exception d'une Annonciation, qui est cachée et qui se trouve près de la porte principale de l'église. » L'église San Marco est attenante au couvent des Dominicains, célèbre par les peintures de Fra Angelico.

On reproche à Vasari quelques erreurs, — qui n'en fait pas ? — et souvent un parti pris, — quel écrivain d'art en est exempt ? — Malgré tout, Vasari nous est indispensable ; et que de choses on ignorerait sans lui ?

La mention qu'il fait de Cavallini à San Marco me préoccupait beaucoup, pour le motif que, depuis huit ans, je recherche par toute l'Italie les Annonciations peintes et sculptées, à partir des Catacombes de Rome jusqu'au XVIII[e] siècle. Le but de l'ouvrage que je prépare est de montrer, sur un sujet unique et très simple, l'évolution de l'art chrétien depuis son origine ; l'entreprise est mal aisée, car fréquemment les recherches sont entravées.

A San Marco, par exemple, j'avais sous les yeux, à l'endroit indiqué par Vasari, un tableau peint par Fabrizio Boschi (1570-1640), mis là en remplacement de l'objet qui recouvrait *l'Annonciation* déjà du temps de Vasari. Et puis, rien n'indiquait que cette Annonciation existât toujours, car, depuis le XVI[e] siècle, nombre de fresques ont été badigeonnées ou détruites.

Je me suis néanmoins obstiné dans mon désir de savoir s'il y avait une Annonciation sous le tableau de Boschi. Je fis les démarches nécessaires pour l'enlèvement du tableau, et grâce à la bienveillance de l'Office des Monuments nationaux de la Toscane, chargé de la conservation des œuvres d'art de la région, j'ai enfin réussi.

En juillet 1901, le tableau de Boschi fut enlevé, et j'ai eu la joie de voir apparaître l'Annonciation de Cavallini, signalée par Vasari (1). Elle n'était pas complètement dans l'état où Cavallini l'avait laissée : les bordures montantes de droite et de gauche avaient été supprimées au XVII[e] siècle, lorsque l'intérieur de l'église fut transformé, et, de plus, la section du haut, celle où le Père Éternel envoie l'Esprit Saint sous la forme de la colombe, avait été, ainsi que la bordure horizontale supérieure, recouverte d'un lait de chaux.

Par commission de l'Office des Monuments nationaux, M. Filippo Fiscali enleva la pellicule de chaux ; ce ne fut qu'un jeu pour ce très habile praticien. Mais l'opération peut mal tourner, si elle est entreprise par des mains inexpérimentées, ce qui est arrivé jadis trop souvent, mais les accidents sont empêchés à présent, grâce à la surveillance de l'Office des Monuments.

La pellicule, en effet, ne peut disparaître sans danger pour la fresque, par un simple lavage à l'eau, ni par des combinaisons chimiques ; on doit la lever par fractions extrêmement petites au moyen d'une lamelle de métal très mince et souple. Il faut, comme j'en ai eu la chance en plusieurs occasions depuis quelques années, assister sur les échafaudages à de pareils travaux, pour avoir une idée de la minutie et de la délicatesse nécessaires pour mener à bonne fin de semblables opérations.

La fresque n'a pas été retouchée, sauf dans quelques plis de la robe de la Vierge et dans les étoiles dorées du dossier du siège. Tout le reste du sujet est tel que Cavallini l'a peint. Et ceci je le soutiens d'une façon absolue, malgré qu'on ait prétendu que, sauf le visage de la Vierge, il ne restait rien de l'original. Et M. Fiscali, très expert en ces matières, est de mon avis. Il n'est pas difficile de reconnaître les retouches dans une fresque, à deux conditions cependant. Il faut d'abord que la peinture soit en bonne lumière et qu'ensuite on puisse l'examiner de très près et mettre littéralement les doigts sur les couleurs. Les retouches d'une véritable fresque, *buon fresco*, ne peuvent se faire que lorsque l'enduit est sec et par le moyen de couleurs *a tempera ;* sauf des cas rares, pour distinguer le *buon fresco* de la *tempera*, il ne suffit pas d'examiner la peinture d'en bas, il faut pouvoir monter sur une échelle ou un échafaudage. C'est justement ce que j'ai pu faire pendant que M. Fiscali travaillait.

* * *

L'Annonciation de San Marco est un excellent ouvrage. Comme technique, elle montre que Cavallini connaissait à fond la pratique de la fresque. Les colorations sont harmonieuses et solides ; depuis cinq siècles, elles n'ont pas sensiblement changé. Il est vrai que la fresque a toujours été en bonne place, à l'abri de l'humidité, l'ennemi mortel des peintures murales. La composition présente un caractère assez fréquent. Elle montre simultanément deux phases, la première et la dernière de l'Annonciation telle que la rapporte saint Luc dans son Évangile.

L'ange Gabriel vient d'arriver ; il s'agenouille respectueusement, et dit : « Je te salue, toi pleine de grâce ; le Seigneur est avec toi. » C'est le premier instant. Le peintre, sans tenir compte du colloque qui a lieu ensuite entre l'ange et Marie, donne à la Vierge l'attitude finale : « Voici la servante du Seigneur, qu'il m'arrive selon que tu m'as dit. »

La Vierge et le messager céleste sont représentés dans le sentiment juste du mystère : Gabriel est sérieux et a conscience de sa mission ; Marie, d'abord surprise, s'est inclinée et a fait sa soumission à la volonté divine.

Je ne veux pas dire que l'Annonciation de Cavallini soit la meilleure des Annonciations que j'ai été à même d'étudier, mais, certainement, elle compte parmi les meilleures, et je la tiens comme supérieure à celle que son maître Giotto a peinte à la Madonna dell' Arena de Padoue.

La fresque de San Marco est d'autant plus précieuse que, des nombreuses peintures de Cavallini, il en reste fort peu. Il est mort en 1344, dit-on, âgé de quatre-vingt-cinq ans, et, toute sa vie, il a travaillé ; il ne subsiste réellement de lui, en fresques, que les peintures retrouvées il y a quelques années à Sainte-Cécile à Rome, *la Crucifixion* de l'église inférieure d'Assise, *l'Annonciation* de San Marco et peut-être quelques fragments de figures isolées.

L'Annonciation de Santa Lucia del Prato à Florence, qu'on lui attribue, n'est certainement pas de lui ; elle est très au-dessous de son talent, et ce n'est qu'une très médiocre

(1) Les personnages sont à peu près aux deux tiers de la grandeur naturelle. La fresque mesure 2[m],80 de haut sur 2[m],50 de large.

interprétation de l'Annonciation, la plus belle de toutes, de l'église Santissima Annunziata de la même cité.

Je crois qu'on peut lui accorder une *Annonciation* avec plusieurs saints, peinte sur bois, qui se trouve à la Galerie antique et moderne de Florence.

Son ouvrage le plus important est une mosaïque à Sainte-Marie en Transtevere à Rome; en six compartiments, il a développé divers épisodes de la vie de la Vierge. Par une fortune qui a été très rarement accordée à ses fresques, la mosaïque est restée intacte.

En terminant cette courte notice, je dois dire que je n'ai nullement la prétention d'avoir fait une découverte.

Faire une découverte, c'est trouver une chose inconnue.

Ce n'est pas mon cas, puisque l'Annonciation de Cavallini était signalée par Vasari.

Guidé par mon amour pour les trecentistes et les quattrocentistes, et par mes recherches sur les Annonciations, j'ai pris l'initiative de faire remettre en lumière celle de San Marco, et j'ai eu la satisfaction de réussir.

(Florence.) GERSPACH.



Cliché Alinari.

PIETRO CAVALLINI. — L'ANNONCIATION
Église San Marco. — Florence.

Chronique des Ventes

A Paris, le mois de janvier a été marqué par une absence totale de ventes et une pénurie complète d'enchères intéressantes.

A l'Hôtel Drouot, un seul prix est à mentionner, c'est celui de 24,000 francs, atteint par une grande tapisserie des Gobelins qui faisait partie de la succession Deleuze, vendue dans la première quinzaine de janvier par Me Guidou et MM. Paulme et Lasquin fils. Cette grande tenture, dont les experts avaient demandé 25,000 francs, représentait *Athalie chassée du Temple ou l'élévation de Joas au trône de Judas*, d'après le tableau d'Antoine Coypel qui est au Louvre. Remarquable par la richesse des couleurs et son bon état de conservation, cette tapisserie, exécutée en 1781 par Neilson, eût certainement atteint un prix plus élevé si le sujet eût été plus agréable et plus séduisant.

* *

Si l'on a chômé à Paris, il n'en a pas été de même en Amérique, à New-York, où ont été dispersées deux des plus importantes collections yankees : celle de M. Warren, composée de tableaux modernes, et celle de feu M. Marquand, composée de tableaux et objets d'art.

La vente Warren a obtenu un grand succès et a montré la vogue toujours croissante des peintures de nos maîtres de l'école de 1830, dont les œuvres se sont vendues à des prix très élevés, comme cette *Bergère*, par Millet, adjugée 117,500 francs. Ce tableau avait été vendu en 1854, par Millet, à M. Letrone ; en 1859, il figura à la vente de ce dernier sous le titre de *la Tricoteuse;* puis il reparut en 1877, à la vente Diaz, où il fit 6,200 francs. En 1888, à la vente Spencer, de New-York, il fut payé 37,500 francs. Comme on le voit, la progression est extraordinaire. Un dessin du même artiste, qui est monté à 18,000 francs à la vente Warren, avait fait 2,800 francs à la vente Gavet, en 1875, et 11,000 francs à la vente Marmontel, en 1883.

Pour Corot, la même plus-value énorme se constate aussi. A la vente Warren, on vient de donner 107,500 francs pour *Orphée et Eurydice*. Or, à la vente Saulnier, en 1886, figure un tableau du maître portant ce titre et que j'ai tout lieu de croire le même, qui fut adjugé 20,100 francs. Une œuvre de Diaz, *la Descente des Bohémiens*, que l'on vient de payer 68,500 francs, fournit la même marche ascendante. Nous la trouvons à la vente Marmontel, en 1868, où elle a fait 3,000 francs ; puis en 1873, à la vente Laurent-Richard, où ce tableau fait 15,000 francs, probablement racheté, puisque nous le revoyons, en 1878, figurer à la deuxième vente Laurent-Richard, où il n'atteint que 14,800 francs. Huit ans après, il passe à la vente Viot et monte à 21,700 francs, et enfin passe à la vente Secretan, en 1889, où il est adjugé 33,000 francs, c'est-à-dire à peu près la moitié de ce qu'il vient d'être vendu à New-York. Pour Delacroix, la différence est un peu moins sensible, car nous voyons *Herminie et les Bergers* monter à 25,400 francs à la vente Goldschmidt, en 1888, et être adjugé 36,000 francs à la vente Warren.

Voici, du reste, la liste des principaux prix de la collection Warren, qui a donné un total de 1,736,375 francs.

Les Fumeurs, par Fromentin, 13,250 fr. — *L'Arrivée à la Fontaine*, par Millet, 23,000 francs.— *Paysage, matinée*, par Corot, 11,000 francs. — *Paysage*, par Th. Rousseau, 22,000 francs. — *Coucher de soleil*, par Jules Dupré, 15,000 francs. — *Bords de rivière*, par Daubigny, 29,750 francs. — *Chiens de chasse*, par Diaz, 11,000 francs. — *La Maison de la Madone*, par Israëls, 17,500 francs.— *Dordrecht la nuit*, par Jongkind, 14,000 francs. — *Vue du Caire, coucher de soleil*, par Decamps, 15,000 francs. — *Canal de Chioggia*, par Ziem, 16,250 francs. — *L'Etang au clair de lune*, par Harpignies, 16,000 francs. — *La Basse-cour*, par Charles Jacque, 14,750 fr. — *Le Cardinal Bibbiena*, par Ingres, 27,000 francs. — *L'Eminence grise*, par Gérome, 80,000 francs. — *Sur la Falaise*, par Jules Dupré, 38,000 francs. — *Paysans anglais*, par Jules Breton, 20,000 francs. — *La Mare aux hérons*, par Daubigny, 48,500 francs. — *Soirée de dimanche*, par Rousseau, 25,000 fr. — *Paysans lombards*, par Corot, 25,000 fr. — *Marine avec bateaux*, par Daubigny, 50,000 francs. — *Regrettant la patrie*, par Corot, 17,500 francs. — *Crépuscule sur la Seine*, par Jules Dupré, 16,000 francs. — *Paysage boisé*, par Corot, 75,000 francs. — *Paysan, femme et enfant*, par Millet, 55,500 francs. — *Plaine en Berry*, par Rousseau, 43,500 fr. — *La Madone*, par Vincenzo Catena, 50,000 francs. — *Portrait de John Philipps*, par Gainsborough, 15,520 francs. — *Portrait de Lady Hervey*, par Josuah Reynolds, 50,000 francs. — *Panorama de Paris vu de Saint-Cloud*, par Corot, 73,500 francs. — *La Sœur aînée*, par Puvis de Chavannes, 16,500 francs. — *Paysage à Villiers*, par Troyon, 40,500 fr. — *L'Escadron*, par Georges Fuller, 27,500 francs. — *Femme à la Fontaine*, par Puvis de Chavannes, 40,000 francs. — *Portraits de Lady et Lord Lyndhurst*, par Thomas Lawrence, 16,500 et 20,500 francs.

* *

Quelques jours après commençait la vente de la très importante collection de feu M. Marquand, qui dura toute une semaine et se termina le 31 janvier, sur un total de 3,530,095 francs, dont 985,350 francs pour les tableaux. Aucune vente, à New-York, n'avait jamais atteint ce chiffre, sauf celle de la collection Morgan, en 1886, qui s'éleva à six millions. En Europe, quatre ou cinq ventes, dont la vente Spitzer, ont dépassé trois millions et demi. Aussi les Américains se montrent-ils fiers de ce résultat.

Dans les tableaux, les honneurs de la vente ont été pour une œuvre d'Alma Tadema, *la Lecture d'Homère*, achetée 151,000 francs par MM. Knœdler, probablement pour M. Frich ou pour M. Vannamaker. Ce tableau était considéré comme un des plus beaux dans l'œuvre du maître.

C'est ensuite une toile de l'École anglaise, un *Portrait de Mrs. Gwyn*, par Hoppner, qui a atteint le plus gros prix avec 111,000 francs, acheté par M. Seligmann, de Paris. Un triptyque, par Frederik Leighton, intitulé *Musique*, orné de délicates figures sur fond d'or, a trouvé preneur à 80,000 francs ; ce morceau passe pour être une des plus jolies productions de la peinture anglaise contemporaine. Un portrait par Romney, représentant Madame Wells, et connu sous le nom de *la Dame au manchon*, est monté à 77,500 fr. Une page célèbre de Constable, *le Val de Dedham*, a été payée 68,500 francs. Puis viennent encore, comme enchères importantes :

« *Amo te Ama me* », par Alma Tadema, 53,000 francs. — *L'Enfant timide*, par Romney, 39,000 francs (avait été acheté 19,000 fr. à la vente Long, à Londres, en 1890). — *Le Vieux Moulin sur le Yare*, par Crome le Vieux, 44,000 francs (avait été acheté 2,875 fr. à Londres, en 1852, à la vente Anderson). — *Le Chêne de Porlington*, par Crome le Vieux, 18,000 francs. — *Portrait de Madame Stanhope*, par Sir Josuah Reynolds, 39,500 francs (avait été acheté 7,775 francs à la vente Reynolds, en 1821, à Londres). — *Le Château de Kast*, par Turner, 5,125 fr. — *Peterhof*, par Turner, 8,500 francs. — *Mesure pour mesure*, par Abbey, 10,250 francs. — *Les Bergers*, par Gainsborough, 14,250 francs. — *Portrait de la comtesse de Nottingham*, par Reynolds, 11,500 francs. — *Portrait de Lady Almeria Carpentier*, par Hoppner, 16,000 francs. — *Paysage*, par Corot, 9,250 francs. — *La Charrette des blessés*, par Pettenkoffen, 12,500 francs.—*Paysage*, par Troyon, 13,250 francs. — *Paysage*, par Rousseau, 16,000 francs. — *La Dernière Visite de Marwell à Melton*, par Broughton, 23,000 francs.

La partie des objets d'art et d'ameublement n'a donné d'enchères importantes que dans les tapis orientaux anciens, les tapisseries et les émaux, sans oublier un piano des plus curieux, unique, dit piano d'Alma Tadema, parce qu'il fut dessiné par cet artiste. Ce meuble, en bois d'ébène et de cèdre incrusté d'ivoire, de nacre et d'écaille, et, en outre, décoré d'un panneau peint par Sir Ed. Poynter, représentant *les Ménestrels ambulants*, avait coûté 250,000 francs à M. Marquand. Or, à la vente, il n'a atteint que 40,000 francs.

Un prix qui semble énorme est celui de 190,000 francs payé pour un ancien tapis royal de Perse. Depuis quelques années, ces tapis sont fort recherchés, mais on n'en avait encore jamais vu atteindre ces chiffres fantastiques. A côté de celui-là, nous en voyons un autre, du XVIe siècle, payé 75,000 francs ; un troisième, de la Perse centrale, acheté 70,500 francs, et d'autres adjugés entre 20,000 et 40,000 francs. Comme tapisseries, ce sont deux tentures anciennes du XVIe siècle, qui font le maximum avec 105,500 francs. Une tapisserie des Gobelins, de l'époque Louis XV est poussée à 75,000 francs, et deux de l'époque de la Renaissance, à 23,000 francs chaque.

La collection Marquand contenait aussi de beaux émaux de Limoges et un retable composé de vingt-deux plaques, a été payé 130,000 francs. Il y a une vingtaine d'années il avait été payé 45,000 francs, dans une vente à Paris. Trois petites plaquettes en émail ont fait 27,000 francs, et une autre plaque ovale, 25,000 francs.

Pour terminer, je citerai encore une pendule du temps de Louis XVI, adjugée 28,000 francs, et une terre cuite émaillée par Lucca Della Robbia, représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, achetée 43,000 francs.

* *

Entre temps, toujours à New-York, on avait vendu la collection de tableaux modernes de M. Hoagland, qui a produit 530,000 francs. Un Corot : *Souvenir d'Italie*, atteignit 70,500 francs ; un Van Marcke, *Paysage avec bestiaux*, 40,000 francs ; un Jules Breton, *les Glaneurs*, 35,000 francs ; un Jules Dupré et un Isabey, 20,750 francs ; un Ziem, 14,000 francs. *Le Philosophe*, par Meissonier, 32,000 francs ; un autre tableau du même, 14,000 francs ; un *Etang*, par Schreyer, 27,500 fr. une *Tête*, par Henner, 16,000 francs ; un *Cavalier*, de Roybet, 10,000 francs ; un paysage, de Diaz, 16,500 francs, et un autre paysage, de Rousseau, 12,000 francs.

A. FRAPPART.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

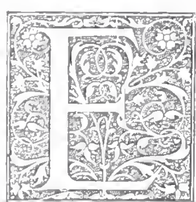
N° 15 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Mars 1903



J.-B. GREUZE. — PORTRAIT D'UN VIEILLARD
(Collection de M. Rodolphe Kann)



La Collection de M. Rodolphe Kann (*)



En dehors des deux grandes galeries consacrées aux écoles flamande et hollandaise et de la petite salle des Primitifs, d'autres tableaux servent à la décoration des pièces d'habitation, et c'est dans un petit salon Louis XV, parmi des meubles rares aux formes délicates, que nous allons trouver, voisinant avec une superbe épreuve en bronze du *Louis XV* de Lemoyne, posée sur la table de milieu aux cuivres ciselés, les quelques œuvres françaises et anglaises de l'avant-dernier siècle que possède M. Rodolphe Kann. L'impression est exquise d'harmonie, de sobre et fine élégance.

Un somptueux Rigaud, le *Portrait du cardinal Dubois*, avec la pompe de l'ordonnance et du costume, la magnificence de son coloris, où le jaune d'or marié à différents rouges forme une brillante symphonie, évoque superbement l'époque précédente. Mais voici, à droite et à gauche, — contraste délicieux, — toute la grâce du XVIIIe siècle en deux portraits sans pose, mais pleins de distinction, d'un jeune seigneur dont l'uniforme est traversé par le grand cordon de l'ordre du Saint-Esprit et d'une jeune femme en pimpants atours, que le charmant pinceau de Nattier, plus large peut-être ici qu'à l'ordinaire, a su rendre dans toute la séduction de leur fraîche jeunesse, de leur mine aristocratique et fière.

Un portrait de vieillard par Greuze, où l'on croit reconnaître les traits de son beau-père le libraire Babuty, nous montre l'artiste bien supérieur, dans l'interprétation sincère et loyale de la nature, au Greuze habituel des compositions sentimentales. Par son modelé large et sûr, cette tête l'emporte de beaucoup sur les figures douceâtres de demi-innocentes auxquelles il nous a trop habitués, et, plus rare dans son œuvre, en est d'autant plus précieuse.

Une allégorie de la vie pastorale, par Boucher, moitié scène de genre, moitié paysage, où, près d'un puits rustique, des bergères en robes décolletées et de jeunes bergers sont occupés à surveiller la cuisson de leur repas, et qui, d'une facture moins superficielle qu'à l'ordinaire et d'un bel effet décoratif, compte parmi les meilleures compositions du peintre, nous transporte maintenant dans le domaine de la fantaisie, dans ce monde mi-nature, mi-irréel, sorte de Paradis perdu, ou plutôt d'île de Cythère, mensongère et charmante, où se complut l'imagination de l'époque et où nous conduit le rêve des peintres de fêtes galantes.

Un de ceux-ci, Pater, va justement nous offrir, avec des *Nymphes au bain* — un sujet particulièrement affectionné par l'artiste, qui y trouvait prétexte à mille poses plus ou moins lascives : on se rappelle les tableaux de Potsdam admirés en 1900 au Pavillon allemand de la rue des Nations, — une de ces œuvres piquantes et légères où la fantaisie voluptueuse de la conception, le choix du décor, l'aspect brillant et profond du coloris, forment un ensemble de la plus poétique séduction. — Et voici la fleur de ce bouquet charmant : le plus féerique Fragonard qui soit, un *Jeu de l'escarpolette* dans la mystérieuse pénombre d'un bosquet formant salle de verdure, au bord d'un bassin où, parmi l'écroulement d'un buisson de roses au doux éclat, l'eau fraîche d'une fontaine se déverse en bruissantes cascatelles, tandis que des jeunes femmes aux claires toilettes conversent nonchalamment et que des couples s'alanguissent sous le regard d'un Amour malin prêt à leur décocher sa flèche.

Notons enfin deux jolies compositions de Lancret d'après les contes de La Fontaine *La Servante justifiée* et *Les Oies du frère Philippe*, et une œuvre de jeunesse de Watteau, une *Scène de camp*, d'une tonalité blonde et lumineuse, où, d'un pinceau léger et spirituel, le peintre nous fait assister aux diverses occupations du bivouac, aux galants entretiens des militaires au repos.



H. RIGAUD. — PORTRAIT DU CARDINAL DUBOIS
(Collection de M. Rodolphe Kann)

(*) Voir *les Arts*, nos 13 et 14. — Les reproductions qui accompagnent cet article ont été exécutées d'après les planches de *La Galerie de tableaux de M. Rodolphe Kann, à Paris*, Texte par Wilhelm Bode. *Vienne, Société des Arts graphiques*. In-4° illustré, accompagné de 100 héliogravures grand in-folio.



J.-H. FRAGONARD. — L'ESCARPOLETTE

(Collection de M. Rodolphe Kann)



J.-M. NATTIER. — PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME
(Collection de M. Rodolphe Kann)



J.-M. NATTIER. — PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME

(Collection de M. Rodolphe Kann)

L'École anglaise, peu représentée, l'est cependant de façon remarquable par deux toiles du meilleur de ses portraitistes, Gainsborough : un portrait de *Mrs Fisher*, d'une facture un peu *flou*, mais d'un charme exquis dans sa grâce vaporeuse à laquelle répond si bien l'expression rêveuse du délicat visage, et un autre portrait, plus petit mais peut-être plus séduisant encore, de *Lady Sophie Sheffield*, en élégante toilette, dans un paysage, esquisse du grand et célèbre tableau que possède le baron Ferdinand de Rothschild, à Londres.

Enfin, un curieux Hogarth nous offre, sous le prétexte d'une *Partie de cartes*, une réunion de portraits de famille



J.-B.-J. PATER. — NYMPHES AU BAIN
(Collection de M. Rodolphe Kann)

intéressante à consulter pour la connaissance des mœurs de l'époque.

* * *

Il faudrait maintenant, avant de quitter l'hôtel où sont réunies les merveilles que nous venons d'énumérer, parler aussi des autres trésors qu'il renferme : sculptures du moyen âge et de la Renaissance ; vitraux nurembergeois du xvie siècle ; bronzes et terres cuites de Pajou, de Houdon, de Pigalle, de Caffiéri ; porcelaines rares ; tapisseries d'après Boucher et, encore plus précieuses, d'après des cartons d'Oudry représentant des scènes de Molière ; bien des chefs-d'œuvre encore, dus au talent et au goût de nos artistes français. Nous laissons à d'autres, plus compétents, ce soin et ce plaisir, heureux d'avoir pu, pour notre part, donner quelque idée de la majeure partie de ces richesses et faire connaître une des collections parisiennes les plus belles qui soient.

AUGUSTE MARGUILLIER.



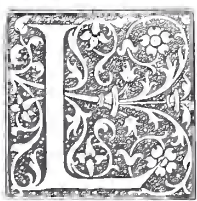
UNE DES SALLES DE LA GALERIE DE M. RODOLPHE KANN

Cliché Leroy.

L'ASCENSION — L'ADORATION DES MAGES — LA PRÉSENTATION
(Tympan du portail de l'église de La Charité-sur-Loire)

PROMENADES ARTISTIQUES (*)

II. — AU MUSÉE DU TROCADÉRO



Les gens qui aiment à savoir les raisons des choses et à en disserter, qui veulent à tout effet trouver une cause et en suivre depuis la minute initiale de son action les conséquences, voudraient indiquer le moment précis et les circonstances dans lesquelles la sculpture monumentale se prit à revivre chez nous.

Parce que deux voyageurs, venus au début du XIe siècle des écoles du nord de la France dans le midi pour un pieux pèlerinage, témoignèrent devant les statues de Saint-Gérard à Aurillac et de Sainte-Foy à Conques, d'un étonnement scandalisé, dont la relation de l'un d'entre eux nous a conservé le souvenir et donné les raisons, on a cru pouvoir conclure que seule, parmi les autres arts, la sculpture, responsable aux yeux des docteurs de l'Église de tous les méfaits du paganisme dont elle avait incarné les dieux, était restée frappée d'une sorte d'anathème et que, tandis que la peinture, l'orfèvrerie, les ivoires, les émaux, avaient librement l'accès du sanctuaire et étaient admis et appelés à glorifier le culte, la statuaire avait été proscrite.

Il est incontestable qu'on trouve dans beaucoup de textes la trace d'une sorte de suspicion qui pesa, au cours du moyen âge, sur les représentations anthropomorphiques taillées dans la pierre ou le marbre. Mais ce serait tirer des conséquences singulièrement exagérées de ces quelques indications, que de vouloir y trouver la preuve d'une sorte d'interdiction majeure et exclusive sur le seul art de la plastique. En réalité, d'autres textes prouvent que, au cours de l'époque carolingienne, le portail de plus d'une basilique fut décoré d'images, sans doute fort grossières ; et d'ailleurs le fait que sur les autels des églises abbatiales s'étaient multipliés les grands reliquaires anthropomorphiques, montre assez que la statuaire pouvait y avoir accès. Ce qui est vrai, c'est que, dans beaucoup d'esprits, l'idée des idoles païennes était restée naturellement associée à celle des

(*) Voir *les Arts*, nº 13.



Clichés Neurdein frères. ADAM ET ÈVE
(Chapiteau à Notre-Dame-du-Port. — Clermont-Ferrand)



COMBAT DES VERTUS CONTRE LES VICES
(Chapiteau à Notre-Dame-du-Port. — Clermont-Ferrand)

statues, et il n'est pas douteux que les deux écolâtres d'Angers, auxquels nous faisions allusion tout à l'heure, appartenaient au parti de ceux qui en redoutaient les dangers.

Ce n'est cependant pas dans ces résistances dogmatiques qu'il faut chercher la cause de la longue éclipse de la sculpture monumentale. Si, entre les derniers ateliers des sculpteurs de sarcophages gallo-romains et les premiers imagiers des églises romanes, nous ne trouvons aucune statue qui puisse témoigner de la continuation et de la vitalité de cet art, c'est plutôt que les races nouvelles qui, avec les invasions, étaient entrées en scène, et qui allaient d'une façon si profonde se mêler aux éléments de la future France, étaient complètement ignorantes de toute éducation plastique; et comme, d'autre part, au moment de ces invasions, cet art de la sculpture en ronde bosse était tombé, chez ceux même qui en avaient été les dépositaires et les maîtres, dans une profonde décadence, il n'y a pas lieu de s'étonner que toute trace en ait en quelque sorte disparu. Dans les travaux des orfèvres d'ailleurs et dans ceux des fondeurs, quelques monuments témoignaient encore de la survivance d'anciennes traditions, et la statuette de Charlemagne, que nous avons au Musée Carnavalet, est, à ce titre, un document précieux.

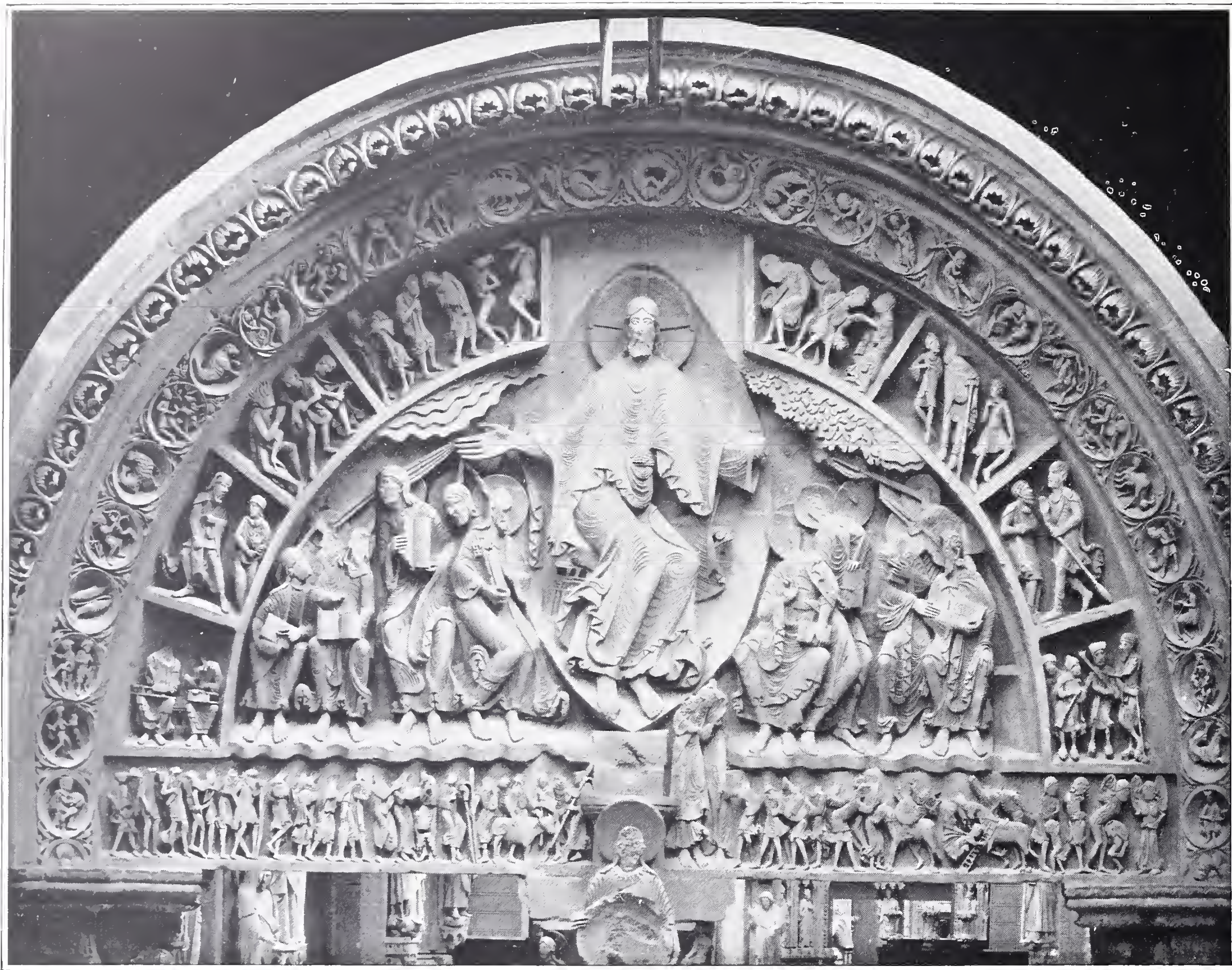


Cliché Giraudon. L'ANGE ET JOSEPH
(Chapiteau à Notre-Dame-du-Port. — Clermont-Ferrand)

Du jour où l'architecture se prit à renaître et où, dans chaque province, se constituèrent les écoles qui allaient couvrir la France de monuments si divers et si beaux, la sculpture, elle aussi, tendit à reprendre vie. Ce ne fut plus seulement comme décorateurs et ornemanistes que les sculpteurs furent associés à l'œuvre des constructeurs; ils eurent, pour leur part, à exprimer aussi aux yeux des fidèles les formes et les images qui, dans la conception générale de l'édifice, devaient contribuer à l'enseignement et à l'édification. On ne comprendra bien l'art du moyen

âge, surtout à ses débuts, qu'en se pénétrant de cette idée : le programme n'est pas l'œuvre des artistes; ils le reçoivent tout fait de l'Église qui, — pareille à cette femme d'un évêque auvergnat que Grégoire de Tours nous montre assise dans la nef, un livre sur les genoux et indiquant au peintre les sujets qu'il devait représenter, — dicta à tous ces imagiers le thème et l'ordonnance des scènes qu'elle leur donnait à illustrer.

Il serait vain de vouloir préciser l'heure et l'endroit où commença la renaissance de la sculpture. Trop de monuments d'une part ont disparu et la difficulté de dater ceux qui restent est trop grande pour qu'on puisse prétendre à une



Cliché Giraudon

LA PENTECOTE
(Tympan du portail de l'église Sainte-Madeleine, de Vézelay)

pareille détermination. D'ailleurs, dans ce grand œuvre de la naissance et de l'évolution d'un art, où concourent toutes les forces de la vie et de l'histoire, il n'est pas de minute précise où l'on puisse saisir l'œuvre et l'action créatrices ; c'est par une lente et profonde évolution que de pareilles manifestations humaines arrivent à la lumière, et l'on ne commence à les constater que lorsque déjà elles sont depuis longtemps en gestation.

Dans quelle mesure pourrait-on retrouver, dans les églises romanes et sur les façades de telle ou telle d'entre elles, des fragments réemployés des époques précédentes qui, gravés plus que sculptés, très pauvres dans leur sentiment de la forme et très timides dans l'expression du relief, semblent bien remonter aux temps préromans..., cela assurément vaudrait la peine d'être cherché. Mais ce n'est pas au Musée du Trocadéro que nous trouverions des documents pour ce travail.

Parmi les plus anciens morceaux que l'on y peut étudier de la statuaire proprement dite, il faut placer les chapiteaux des églises d'Auvergne. Dès la fin du XI[e] siècle, cette admirable architecture auvergnate, si robustement assise sur le vieux sol gaulois et qui fit de la lave de ses volcans un emploi si simplement décoratif, se dressait au fond des vallées ou contre les parois des montagnes du Puy-de-



Cliché Giraudon.

PORTE DE L'ÉGLISE SAINT-LAZARE D'AVALLON

Dôme; et on peut faire remonter, sinon à cette époque, du moins au commencement du XIIe siècle quelques-uns des chapiteaux historiés que l'on y trouve en grand nombre. Assurément ce ne sont pas là des œuvres de début ; les sculpteurs qui les taillèrent et qui surent, à la source, d'une part des stèles gallo-romaines, si nombreuses dans leur pays, d'autre part des ivoires, emprunter les éléments de leurs bas-reliefs, avaient par devers eux de plus anciennes tentatives dont ils recueillaient le bénéfice.

On peut juger par les exemples que nous plaçons sous les yeux du lecteur de la qualité et de la signification de leur art. Dans la construction et l'exécution des figures, ce sont les souvenirs et les influences de l'art gallo-romain qui dominent, tandis que, dans le détail de l'ornementation des vêtements, l'imitation des ivoires carolingiens et byzantins a laissé sa trace. C'est à l'église Notre-Dame-du-Port, de Clermont-Ferrand, que nous empruntons le chapiteau d'Adam et d'Ève. Dans le groupe de la Séduction, le geste subtil et insinuant dont Ève, femelle aux seins pendants, aux flancs disproportionnés, aux genoux cagneux et aux pieds monstrueux, présente à Adam la grappe de raisins qui le perdra, montre que, fort impuissant encore à exprimer, je ne dis pas la beauté mais même la forme exacte du corps humain, le sculpteur introduit cependant, dans la donnée traditionnelle, des libertés d'interprétation locale, sinon tout à fait personnelle ; ce n'est pas une pomme, comme dans le récit biblique, c'est une grappe de raisins qu'Ève tend à Adam ; et, en effet, dans la pensée d'un Auvergnat, et d'un Auvergnat de Clermont, qui voyait s'étendre sous ses yeux les riches vignobles de la plaine, une grappe de raisins était infiniment plus persuasive qu'une pomme, bonne pour un simple Normand. Adam passif, résigné — et si l'on ose dire, déjà gâteux ! — caresse de la main droite l'épaule de sa femme et ouvre docilement la bouche... Mais l'Éternel apparaît, tenant le livre ouvert où se lit le commencement du verset de la GENÈSE (III, 22, *Ecce Adam quasi unus ex vobis factus est...*), et, sur l'autre face du chapiteau, l'archange expulse du Paradis le couple condamné. Adam saisit alors Ève par les cheveux et lui administre une magistrale raclée. C'est la première scène conjugale et c'est une interprétation populaire du récit biblique qui, si elle n'a pas la noblesse des *Premières Funérailles* de M. Barrias, a du moins la vivacité de l'accent et la justesse familière du geste! Les mêmes qualités naïves se retrouvent dans la scène où l'ange arrête, par la barbe, Joseph qui veut quitter Marie (S. MATHIEU I, 19-20). Et l'imagier, content sans doute de son œuvre, l'a signée : *Ritlius me fecit.*

A côté des sujets bibliques, les vies des saints, à Saint-



Cliché Girondon.

LE JUGEMENT DERNIER

(Tympan du portail de l'église Saint-Lazare d'Autun)

Nectaire par exemple, trouvaient leur place, et c'était là pour les sculpteurs une riche matière, abondante en épisodes anecdotiques et qui leur était une occasion de rechercher d'une façon plus personnelle encore et dans une liberté d'invention plus grande, l'expression de la vie. Ou bien on leur demandait de représenter quelques-uns de ces thèmes que les prédicateurs ramenaient souvent dans leurs sermons et qui, depuis le IVe siècle, avaient pris place dans l'enseignement de l'Église; par exemple ces apologues sur les Vices et les Vertus, dont un des premiers poètes chrétiens, Prudence, avait donné en quelque sorte la formule, que les miniaturistes de l'époque carolingienne avaient souvent représentés et que les imagiers, à leur tour, devaient faire revivre sur les façades de nos églises et de nos cathédrales.

En Auvergne, c'est sur les chapiteaux que nous les rencontrons. Les Vertus paraissent comme des vierges guerrières, couvertes de l'armure, portant l'écu sur lequel est inscrit leur nom, et sous leurs pieds les Vices terrassés sont gisants. La Charité, « *Caritas* », enfonce sa lance dans le dos de l'Avarice, qui expire en tirant la langue; ou bien la Colère se percera elle-même la poitrine « *ira se occidit* », et l'on devine sans peine les commentaires que les prédicateurs pouvaient ajouter à ce thème. Sur le chapiteau que nous reproduisons, un homme présente à un ange qui le portera à la Vierge un chapiteau à feuilles d'acanthe, et il tient une inscription où se lisent ces mots dont le commentaire m'entraînerait trop loin : *in honore Mariæ Stefanus me fieri fecit.*

Si intéressants que soient les essais des sculpteurs de l'École auvergnate, ils n'eurent en somme qu'une part assez restreinte dans l'émancipation définitive de leur art. En dehors de ces chapiteaux de forme toujours lourde que nous venons de voir, ils n'ont rien inventé, et quand, au portail latéral de Notre-Dame-du-Port, par exemple, on voit paraître des scènes de conception plus large et d'exécution plus fine, il faut, non seulement les placer à une époque postérieure et plus avant dans le XIIe siècle, mais encore y reconnaître l'influence d'autres ateliers, probablement de ceux à qui l'on doit le beau tympan de la Charité-sur-Loire où l'*Ascension du Christ*, l'*Adoration des mages* et la *Présentation au temple*, sont sculptés d'une main si ferme, si expressive et si nerveuse. A la Charité-sur-Loire, Auvergne et Bourgogne se rencontrent et se pénètrent...



Cliché Giraudon. LA TENTATION DU CHRIST
(Chapiteau à Saint-Lazare d'Autun)

Les écoles qui, en attendant la glorieuse expansion de celle de l'Ile-de-France, furent au XIIe siècle les principaux foyers de vie et d'ardente création, c'est d'une part la Bourgogne et de l'autre le Languedoc, et les créateurs des grands chantiers où les sculpteurs purent, à côté des maçons, déployer librement leur verve, animer en des pages monumentales ces poèmes de pierre dont nous n'avons plus aujourd'hui que quelques fragments, ce furent les abbés bénédictins, dont la glorieuse abbatiale de Cluny était la maison mère.

Ce ne sont plus seulement des chapiteaux ou des linteaux de porte que nous rencontrons en Bourgogne; nous y voyons s'ouvrir les grands tympans, où vivent et parlent des centaines de figures. Les deux plus fameux qui nous restent, et dont le Musée du Trocadéro nous montre les moulages, sont d'une part celui de Vézelay et de l'autre celui de Saint-Lazare d'Autun.

Il est inutile, les images étant placées sous les yeux du lecteur, d'insister sur les différences de style entre de pareils morceaux et ceux de l'école auvergnate. Viollet-le-Duc, dans cet admirable article : *Sculpture*, inséré au tome VIII de son dictionnaire, qui contient, avec une abondance d'idées un peu confuses mais vraiment géniales, tout ce que l'on a jamais dit et pourra dire d'essentiel sur la sculpture du moyen âge, Viollet-le-Duc a écrit qu'on ne pouvait attribuer qu'à l'influence d'un modèle peint, dont se seraient inspirés les sculpteurs, le parti pris des draperies du tympan de Vézelay. Même si, entre l'œuvre définitive et la peinture, la miniature ou la fresque initiales, quelques bas-reliefs d'ivoire ont pu s'interposer, il est incontestable que, dans ce traitement des plis enroulés, quelque chose reste encore du jeu de main du peintre qui, sur le parchemin ou sur la muraille, fit complaisamment courir sa plume ou son pinceau.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs de l'existence et de la nature de ces modèles initiaux, la puissance créatrice du sculpteur éclate ici avec une évidence singulière. Le motif représenté, c'est la scène de la Pentecôte, la descente du Saint-Esprit. Un grand vent a soufflé, annonçant ou apportant la communication directe de l'Esprit aux apôtres, et des mains du Christ sur chacun de ses disciples des rayons descendent, dans l'agi-



Cliché Giraudon.

LE CHRIST EN GLOIRE ET LE COLLÈGE APOSTOLIQUE
(Tympan du portail de l'abbaye de Charlieu (Loire))

tation des attitudes et le soulèvement tumultueux des draperies.

Au piédroit de la porte, deux apôtres sont engagés dans une ardente conversation, et la justesse en même temps que la vivacité des gestes, l'insistance insinuante et pressante de l'un, l'attention grave et réfléchie de l'autre, nous prouvent assez que nous sommes ici en présence d'un art mûr pour les grands chefs-d'œuvre et d'un artiste capable de sentir et d'exprimer la vie.

De grandes incertitudes subsistent encore sur l'interprétation des petits bas-reliefs qui sont distribués autour du tympan. Aucun doute assurément n'est possible pour ce qui concerne les signes du zodiaque et la représentation des travaux des mois, dont la tradition remonte déjà aux mosaïques païennes, et qui fut adoptée dès le principe par l'iconographie chrétienne. Mais on n'est pas arrivé encore à donner une explication définitive tant des scènes représentées au linteau que des petits bas-reliefs encadrés dans les compartiments distincts qui suivent la courbe du tympan. Représentation des différentes races auxquelles devait être portée la parole évangélique, ont dit les uns; scènes de la vie et de l'administration de l'abbaye, ont dit les autres, sans qu'aucune de ces hypothèses puisse être acceptée comme satisfaisante.

A Autun, c'est la scène du Jugement dernier. La représentation du Jour redoutable, du Jour de colère, où le Juge viendra demander compte aux pécheurs de leurs actes et les convoquera au son de la trompette, était comme le centre de la doctrine chrétienne. « Vous serez jugés; pensez au salut et aux moyens du salut. » Le péché d'une part, la rançon du péché de l'autre, c'est le thème éternel des sermonnaires. Il était donc tout naturel que, du jour où les imagiers seraient devenus capables de manifester aux yeux cette idée souveraine, on la verrait prendre, au seuil même des églises, comme pour frapper dès l'entrée les yeux et l'attention, une place centrale.

Nous avons à Autun le drame déjà complètement et tragiquement représenté. Les anges sonnent dans leurs buccines, ces trompettes dont il est si souvent question dans les chansons de geste, qui, de leur son strident, déchiraient le brouillard sur la mer ou donnaient le signal des batailles contre les Sarrasins. A cet appel, les morts sortent de leurs tombeaux, et tremblants et effarés se lèvent pour répondre. Des anges secourables assistent les uns; des mains terribles viennent saisir les autres. L'archange saint Michel pèse les âmes; les anges et les démons se disputent la possession de celles dont la balance hésitante a laissé en équilibre les mérites et les péchés. Saint Pierre introduit au Paradis les élus; au centre, assis sur son trône, entouré de sa cour céleste, siège le Juge suprême.

Nulle part, autant que dans cette vision grandiose, le drame qui hanta l'imagination croyante du moyen âge n'a été évoqué dans une sorte de vraisemblance à la fois familière et tragique... L'art du moyen âge, même sublime, a toujours l'accent populaire.

Pour que aucun doute ne subsistât sur la signification de pareilles images, par elles-mêmes assez éloquentes d'ailleurs, des inscriptions y étaient multipliées, dont nous pouvons encore déchiffrer les caractères. A Vézelay, le peuple est averti que la statue de saint Jean est là pour lui annoncer l'approche et la venue du Christ; à Saint-Lazare d'Autun, sur la bande supérieure du linteau, des vers léonins expliquent que, au jour de la résurrection, celui dont la vie n'aura pas été enfoncée dans l'impiété, verra luire sur sa tête la splendeur du jour éternel; mais pour celui que l'erreur terrestre aura enchaîné, toutes les terreurs se lèveront, et c'est ici l'image exacte des châtiments promis.

Au milieu du tympan, autour de la gloire qui nimbe la figure du Christ, on lit deux autres vers, qui rappellent que c'est par lui, le Christ, seul dispensateur, que les justes recevront leur couronne, et que la peine atteindra ceux que le crime a séduits.

Et enfin, plus précieuse pour nous que toutes les autres, une dernière inscription nous révèle le nom du grand artiste primitif qui sculpta cette page formidable : *Gislebertus hoc fecit*. D'où venait ce Gilbert ? Qui était-il? Nous ne le saurons sans doute jamais. Recueillons du moins, pour l'inscrire au Livre d'Or des sculpteurs français, ce nom d'un des grands maîtres du XIIe siècle.

Dans cette même église de Saint-Lazare d'Autun, dont les pilastres cannelés et l'ornementation de quelques chapiteaux témoignent de la survivance de traditions antiques, le style des bas-reliefs représentés sur ces chapiteaux montre que l'influence des ivoires n'y fut pas étrangère. Comme à Vézelay d'ailleurs, c'est par la recherche du mouvement, la vivacité des gestes et l'expression dramatique qu'ils se caractérisent. Quelques épisodes, d'une grâce charmante, comme la Fuite en Égypte, d'autres d'un sentiment plus intense, comme *la Tentation du Christ* que nous reproduisons ici, mériteraient d'être plus connus... Il faut espérer que nous aurons quelque jour un *corpus* méthodique et illustré de tous ces monuments de la sculpture française.

L'architecture dans laquelle s'encastrait cette sculpture bourguignonne et avec laquelle elle faisait corps est remarquable par la robustesse ample et large de ses formes, le modelé gras et abondant de son décor. On en peut juger, au musée du Trocadéro même, par des fragments de Saint-Lazare d'Avallon qui y sont exposés et par ceux de l'abbaye de Charlieu dont nous reproduisons quelques parties. A vrai dire, cette abbaye de Charlieu et un certain nombre d'églises de la même région, forment une subdivision de l'École Bourguignonne d'une personnalité très caractérisée; mais je ne saurais ici entrer dans ces détails. Postérieur de plus d'un quart de siècle à Vézelay et à Autun, le tympan, dont les mutilations n'ont pas aboli la grâce, a conservé toutes les qualités de mouvement et de passion que nous avons déjà observées. Deux anges accostent la mandorle où le Christ est représenté bénissant, entouré des symboles des quatre évangélistes; ils soutiennent des deux mains les bords perlés qui encadrent la figure du Sauveur, et le pied posé sur le bœuf de Luc et le lion de Marc, dans une violence de mouvements qui soulèvent leurs draperies, ils regardent du côté opposé. On pourrait citer dans beaucoup d'autres églises de la même région des exemples analogues et aussi caractéristiques.

Sur les piédroits de la même porte, d'autres bas-reliefs complètent l'ornementation et en même temps la signification de cet ensemble. Nous en reproduisons ici un détail : deux anges en cariatides et la figure traditionnelle de la *luxure* telle que, avec une crudité de réalisme qui ne reculait devant aucun détail pourvu qu'il fût significatif, les sculpteurs la plaçaient sous les yeux des fidèles, à l'entrée de l'église. C'était l'image effrayante des vices contre lesquels la Foi devait les défendre.



Cliché Giraudon. LA LUXURE
(Piédroit de la porte. — Abbaye de Charlieu (Loire))

Nous consacrerons notre prochaine promenade aux monuments languedociens de l'époque romane.

(A suivre.)

ANDRÉ MICHEL.

J.-F. MILLET. — LES BOTTELEURS
(Collection Thomy Thiéry).

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

La Collection Thomy Thiéry au Louvre*



Ce n'est pas cependant vers ces peintres de figures que semblaient se porter les préférences du généreux collectionneur, mais plutôt vers les admirables paysagistes, ermites de Barbizon, qui, vivant au milieu des campagnes et des bois, fréquentant les paysans qu'ils aimaient, nous ont raconté dans leurs œuvres les joies de leurs longues contemplations, de leurs fécondes flâneries.

Les uns, les moins nombreux, faisaient, comme Diaz et comme Corot, une concession légère à l'esprit classique dominant alors, en peuplant les solitudes et les clairières des bois, d'êtres de rêves ou de personnages mythologiques. Si leur bien-être s'en est accru de leur vivant, leur gloire n'en a pas failli dans la suite. Du premier nous trouverons ici quelques œuvres intéressantes : *l'Éplorée, les Deux Rivales*, sont d'excellentes études de figures en plein air au crépuscule, *les Nymphes* sous bois nous charment par leur harmonie subtile et vive ; quelques compositions importantes : *la Charité, Vénus et les Amours, Vénus et Adonis*, représentent Diaz sous l'aspect spécial de peintre de figures décoratives ; on n'y retrouve peut-être pas les qualités de coloration et de distinction des œuvres de dimensions plus modestes, mais on peut voir là l'influence qu'a dû exercer leur auteur sur des artistes plus jeunes comme Baudry, Delaunay, etc. Diaz paysagiste était déjà représenté au Louvre par quelques remarquables études d'intérieurs de forêts et par un chef-d'œuvre, la *Vue des Pyrénées*, auxquels sont venus s'ajouter *la Clairière*, précieuse peinture toute pleine de lumière et d'air, d'une exécution délicate et pré-

* Voir *les Arts*, n° 14.



J.-F. MILLET. — LA PRÉCAUTION MATERNELLE
(Collection Thomy Thiéry)

cise, et surtout le magnifique *Sous-Bois*, qui est certainement une des œuvres les plus solides et les plus puissantes de ce maître. Dans ce coin sombre de la forêt de Fontainebleau, les chênes séculaires, poussant parmi les rochers, mêlant leur sombre feuillage, ne laissent pénétrer que de rares rayons de soleil jusqu'à leurs troncs moussus, jusqu'au sol couvert d'herbes et de bruyères. L'exécution en est vigoureuse, très empâtée, très forte; c'est un des paysages les plus majestueux, les plus imposants de ce peintre. Par cet ensemble important et varié, on peut étudier la personnalité fine, mais changeante, le talent délicat, parfois puissant, mais inégal de Diaz.

Corot fut aussi peintre de figure et paysagiste, mais il semble qu'une fatalité ait empêché le Louvre de posséder encore aucune figure de ce maître, et l'on doit le regretter vivement. Car, ici, Corot est aussi personnel, aussi novateur que dans ses paysages. Une paysanne assise dans la campagne ou un modèle dans l'atelier, sont les personnages qu'il représente habituellement; leur attitude abandonnée et lasse, leur physionomie songeuse, leurs vêtements délicatement nuancés, nous disent aussi éloquemment que ses paysages, les rêves et les mélancolies, les joies et la sensibilité de sa belle âme de poète. Il serait équitable que ce grand maître pût être connu au Louvre sous cet aspect; plusieurs fois déjà, nous le savons, on put espérer que cet événement, souhaitable et juste, allait se produire, mais toujours une circonstance imprévue empêchait l'affaire d'avoir une solution conforme aux vœux unanimes des artistes. N'est-il pas curieux et infiniment regrettable que, dans la collection Thomy Thiéry, Corot paysagiste seul soit représenté! Il y est heureusement par des toiles excellentes et par quelques chefs-d'œuvre; par des peintures exécutées directement d'après nature, comme *la Porte Jerzual à Dinan* (cataloguée par erreur comme porte d'Amiens), d'une coloration grise délicate et harmonieuse, comme *le Vallon*, *les Chaumières*, *le Chemin de Sèvres*, *l'Entrée de Village*, œuvres du milieu de sa carrière, d'une exécution consciencieuse et serrée comme la *Vue de Sin-le-Noble, près de Douai* (dénommée faussement jusqu'ici la *Route d'Arras*), magistrale peinture de la fin de la vie du maître, toute enveloppée, toute baignée d'air et de lumière, délicieuse symphonie de tons gris dont le Louvre ne possédait encore aucun équivalent!



J.-F. MILLET. — LE FENDEUR DE BOIS
(Collection Thomy Thiéry)

Si l'on excepte les deux vues de Rome que Corot avait léguées à son pays, le Musée ne possédait jusqu'ici de ce maître que des paysages de rêves, poétiques souvenirs de voyages en Italie ou de longues flâneries dans les clairières des bois et sur les bords des rivières; quelques œuvres de ce genre figurent dans la collection Thomy Thiéry, presque toutes de la plus belle qualité. Qu'importent leurs titres, tout à fait impuissants à en donner la moindre idée, incapables même, le plus souvent, à les distinguer entre eux! Mais quelles merveilleuses études de lumières aux diverses heures du jour. Le matin, l'air est chargé de vapeurs subtiles, qui s'élèvent des prés humides, et, dans l'indécision des choses, dans le calme silencieux de la nature, on croit voir parfois danser des êtres enguirlandés de fleurs; de ce genre sont les tableaux intitulés *l'Eglogue*, *Danse de Bergers de Sorrente*, *Souvenirs d'Italie*. Ailleurs, c'est le soir, le ciel est illuminé et doré, tandis que les



COROT. — L'ÉGLOGUE

(Collection Thomy Thiery)

arbres et le sol s'assombrissent, se noient dans l'ombre; *le Marais* et *le Soir*, deux œuvres magistrales, nous disent la grandeur et la tristesse de ces fins de belles journées d'été. Corot aime ces heures indécises, où la lumière est calme et enveloppante, il aime les temps gris, les ciels nuageux, les brouillards de nos pays, qui conviennent si bien à son âme mélancolique et douce.

A la vision sentimentale, aux rêves classiques de Corot peuplant les prairies et les bois de nymphes dansantes ou de pâtres musiciens, la compréhension rustique, plus simple et plus réaliste d'un Millet ou d'un Troyon, fait un singulier contraste. Le premier, ennemi de toute emphase, ignorant de toute vulgarité, cherche le grand et le beau, dans le geste simple et vrai; *les Glaneuses* seules faisaient connaître, au Louvre, cet observateur attentif et précis des attitudes, des gestes, de la physionomie des paysans et des ouvriers de la campagne; désormais, il y figure, en outre, avec *la Lessiveuse*, qui, d'un si beau mouvement, remplit d'eau une cuve placée sur un trépied, *la Brûleuse d'Herbes*, *le Vanneur*, *le Fendeur de Bois*, avec *les Botteleurs*, une des



COROT. — LE SOIR
(Collection Thomy Thiéry)

premières peintures qu'il exposa au Salon (1850), d'une si belle intensité d'énergie et de vie, sous la chaleur accablante d'un midi d'été; avec *la Précaution maternelle*, cette merveille d'exécution précieuse et solide, petite comédie intime, nous disant l'esprit espiègle d'une sœur aînée un peu curieuse, la sollicitude attentive de la mère et l'impudeur naïve du jeune enfant!

A l'encontre de tous ceux qui s'étaient avant lui préoccupés des paysans et qui les avaient représentés dans leurs œuvres littéraires ou artistiques, Millet ne nous montre pas des individus ou groupes d'individus, mais des types; il ne s'attarde pas à des cas particuliers, à des accidents, si pittoresques soient-ils et si grande soit l'attraction qu'ils exercent sur son esprit, il généralise toujours; il n'analyse pas, il synthétise. Son œuvre tout entier est un immense monument élevé à la gloire des



COROT. — LA ROUTE D'ARRAS
(Collection Thomy-Thiéry)

travailleurs de la terre, et l'on ne peut concevoir qu'il en puisse exister de plus beau, de plus vrai, de plus sublime, parce qu'il en a écarté, presque instinctivement, par tempérament, par amour des paysans et par compréhension nette de leur âme et de leurs sentiments, tout ce qui ne pouvait pas concourir à la grandeur de l'œuvre, à son unité. Tous ces hommes rustiques qu'il nous montre occupés à divers travaux sont bien de la même famille, ils sont frères, à tel point qu'on ne peut guère les distinguer les uns des autres ou remarquer du moins ce qui peut les différencier. Leurs traits, leurs costumes, sont les moindres choses dont on se préoccupe. A peine remarque-t-on leur visage, généralement baissé vers la terre qu'ils aiment et qu'ils fécondent.

Ce qui distingue encore Millet de tous les paysagistes de l'école, c'est que, pour lui, la campagne est plus intéressante lorsqu'elle a été modifiée et transformée par l'homme. Il nous emmène rarement dans les endroits sauvages et solitaires, dans les bois ou sur les bords des marais, mais bien plutôt dans les plaines cultivées, dans les terres labourées, les chaumes, dans les vergers dont il nous montre, avec un si beau sentiment, la simple et noble grandeur: alors même qu'il ne le représente pas sur sa toile, c'est toujours le paysan dont il nous raconte la vie, dont il nous décrit



COROT. — DANSE DES BERGERS DE SORRENTE
(Collection Thomy Thiéry)

l'œuvre, le brave paysan français, simple et honnête, dur au travail, attaché à la terre où il est né.

Nul autre avant Millet n'avait si éloquemment raconté l'existence rude du campagnard. Nul ne peut le faire après lui. Même parmi ses contemporains, aucun ne peut lui être comparé sans que sa supériorité n'apparaisse aussitôt. Troyon, par exemple, qui s'est occupé comme lui des paysans et de leur vie, n'a fait que nous représenter tel ou tel individu en particulier, sans chercher jamais à en généraliser le type. Tous ces bergers, qui accompagnent leurs bestiaux ou conduisent leurs troupeaux, nous intéressent fort peu, ils ne sont ici que des détails presque insignifiants : le troupeau devient le principal, il n'était que l'accessoire chez Millet.

Dans cette grande école de paysagistes, où chacun semble avoir eu son domaine propre, Troyon s'était réservé de nous décrire le pittoresque des troupeaux. Ce genre avait eu au XVIIe siècle, en Hollande, pays de pâturage et d'élevage, ses plus illustres représentants, il ne fut en honneur en France qu'à la fin du XVIIIe siècle, et il faut se rappeler la disposition conventionnelle d'un de Marne, d'un Lantara ou d'un Casanova, l'exécution sèche d'un Palizzi ou d'un Brascassat, pour comprendre tout ce que l'art de Troyon avait alors d'inédit et de supérieur.

Ces troupeaux que mènent des pâtres ou des bergères filant, qu'il nous montre le plus souvent à l'abreuvoir ou dans les prairies, et parfois conduits dans de pittoresques chemins, il a toujours grand soin de les placer dans



N. DIAZ. — SOUS BOIS
(Collection Thomy Thiéry)

d'admirables paysages; chez Troyon le paysagiste n'est pas moins remarquable que l'animalier, tous deux sont inséparables et se complètent l'un par l'autre, en renforçant leurs moyens d'expressions. L'exécution est toujours solide, grasse, puissante et savoureuse, sans rudesse ni brutalité, avec un souci très apparent et constant, de nuances délicates, de subtilité dans le modelé savant des pelages fauves.

Aux deux très belles œuvres de ce maître que possédait déjà le Louvre, sont venues s'ajouter onze peintures, pour la plupart d'une qualité exceptionnelle, car Troyon semble avoir été un des peintres préférés de Thomy Thiéry, qui consentit pour lui aux plus grands sacrifices. *Les Hauteurs de Suresnes*, un des plus célèbres tableaux du peintre, daté de 1856, produisit une très vive impression quand il parut en public, nous ne doutons pas qu'il ne devienne rapidement très populaire. Non seulement les bestiaux dispersés dans un pâturage, au premier plan, sont d'une exécution très ferme et très puissante, mais le paysage en est des plus grandioses, surtout ce coin à gauche, où, dans une vallée profonde, entre deux coteaux boisés, serpente la Seine. *La Barrière* de la vente Goldschmidt, *l'Abreuvoir* de la Galerie Premsel sont, dans le même genre, de magnifiques tableaux, où Troyon étudie avec amour les reflets des bestiaux, au pelage tacheté dans l'eau croupissante et sombre des mares; l'atmosphère est lourde comme avant les grands orages et l'impression en est très forte. Troyon semble avoir surtout affectionné ces effets d'orages où les premiers plans sont encore violemment éclairés par un soleil ardent et où l'horizon est déjà envahi de nuages sombres et menaçants. Outre les trois tableaux que nous venons de citer, *le Petit*



N. DIAZ. — LES DEUX RIVALES
(Collection Thomy Thiéry)



N. DIAZ. — VÉNUS ET ADONIS
(Collection Thomy Thiéry)

Troupeau, *le Passage du Gué*, *les Vaches à l'Abreuvoir*, *la Provende des Poules* de la collection Édouard André, représentent les mêmes effets. Mais où Troyon triomphe, où il devient vraiment un grand maître, c'est dans les effets de crépuscule ou de jour naissant. *Le Matin*, où, sur un chemin bordé de grands arbres, vont et viennent quelques paysans conduisant leurs voitures et leurs troupeaux, avec, dans le fond, le ciel tout baigné de lumière dorée, est une des œuvres les plus exquises, les plus originales de Troyon, on y sent le résultat de longues contemplations émues devant de beaux levers de soleil, et ces merveilleux effets d'éclairage et de décoloration des contours des choses sont représentés ici avec le plus grand souci de sincérité, avec une émotion communicative.

Un autre tableau, *la Rencontre des Troupeaux*, nous montre deux troupeaux, l'un composé de vaches, l'autre de moutons, se croisant le soir dans un chemin escarpé, étroit et creux; la poussière qu'ils soulèvent augmente le mystère de la nuit naissante, que quelques rayons du soleil couchant ne parviennent plus à éclairer. Le ciel est sombre, l'ombre décolore les choses, le mystère envahit tout — et en contemplant ce troupeau gravissant une pente rude, vers un horizon incertain, à cette heure mélancolique, on se demande s'il n'y faut pas voir le symbole des êtres s'en allant à l'inconnu de leurs destinées fatales....

JEAN GUIFFREY.



C. TROYON. — L'ABREUVOIR
(Collection Thomy Thiéry)

LE TRÉSOR DE CONQUES (*)

Voyez-vous cette petite Foy, se passionnant pour des fibules d'or et des hochets précieux, non plus comme une sainte des parvis éternels, mais « comme si elle était encore charmée par ces objets qui séduisent les jeunes filles » ? Quels étaient enfin ces objets précieux d'une séduction si irrésistible que, l'âme d'une sainte y ayant succombé la première, celle d'un pauvre pécheur n'aurait qu'à leur sacrifier aussi, en pieux ex-voto, les lampes de ses yeux grands ouverts et son admiration la plus ardente?

Nous avons dit que Conques frappait les métaux précieux dans ses ateliers d'orfèvrerie. Le nombre invraisemblable de plusieurs centaines de moines dont le Cartulaire de l'abbaye enregistre la présence, pendant les premiers siècles de son existence, ne s'explique, en effet, que par l'affluence des batteurs d'or et des fabricants de vases précieux qui recevaient, dans les plus vastes ateliers qu'on puisse imaginer, les commandes de presque toute la France d'Oc et d'autres lieux. Nous en avons pour preuve le poinçon de ces moines-orfèvres. Il figure, avec la forme d'un *Agnus Dei*, sur un grand nombre des vases sacrés les plus beaux de nos provinces méridionales, et qui remontent à cette époque heureuse, à cet âge d'or vraiment.

On se représente aisément cette ruche de moines au travail, cet essaim d'artistes à l'œuvre. Dès que la première aube avait fait pâlir le Sauveur rayonnant et les Saints radieux dans les vitraux du chœur de la majestueuse abbaye, la prière cessant sur les lèvres psalmodiantes, c'était l'heure aux mains laborieuses de faire aussi à Dieu l'hommage de leur habile vertu. Silencieux et recueilli, chaque moine-ouvrier venait reprendre, à l'atelier, la place et l'ouvrage de la veille. Les tours roulant repartaient, de plus belle. Les bigornes sonnaient gaiement sous les marteaux. Et voici que passaient, des mains des fondeurs à celles des brunisseurs et des sertisseurs, les buires, les custodes, les calices, les ciboires, les ostensoirs, les pyxides, les monstrances, les lunules, les patènes, les agnus dei, les baisers de paix, les grands et les petits reliquaires, tous les objets du culte sacré sous toutes les formes symboliques de la Cité mystique. Et c'était encore le soleil, dernier ouvrier de ces chefs-d'œuvre, qui entrait par les fenêtres pour faire chanter tous ces métaux brillants sur les établis où les têtes des travailleurs, penchées sur la besogne, poudraient à la poussière d'or leurs belles couronnes monacales qui rayonnaient déjà comme des auréoles de saints. Quelle extase était la leur quand, la pensée idéalisant le travail, ces ouvriers contemplatifs songeaient au sang du Christ qui coulerait dans ces calices, et au corps même du Sauveur que renfermeraient ces ostensoirs et ces ciboires ! Des siècles durant, sur les autels, le sacrifice des chrétiens ferait couler le sang d'un Dieu dans les vases sacrés de ces hommes ! L'adoration des foules perpétuerait l'extase, avec ces chants d'*Ave verum* et de *Pange lingua*, avec ces motets et ces hymnes que de tels orfèvres chantaient aussi sur leurs chefs-d'œuvre rayonnant au soleil de l'atelier, comme sur l'autel même des églises éblouissantes de cierges, fiévreuses de prières sacrées et de divines extases :

> Oui, c'est un vaste amour qu'au fond de vos calices
> Vous buviez à pleins traits, moines mystérieux !...

A la coupe magistrale de ces purs diamants, quels caractères se dessinaient aussi dans cette superbe abbaye de Conques ! Nous ne voulons pas fermer le *Livre des Miracles*, — cette autre admirable *Légende dorée* dont nous devons la récente édition à la collaboration de MM. Bouillet et Servières (deux noms qu'il n'est pas permis de séparer dans l'hagiographie de Sainte Foy), — sans signaler le chapitre où le profil chevaleresque du farouche moine Gimon, — ce terrible pourfendeur de mécréants et ce rallumeur patient de veilleuses éteintes, — est tracé d'une plume qui ne trouvera sa rivale que plus tard, dans celle d'un Barbey d'Aurevilly sculptant aux mêmes coups d'estoc et de taille le masque du haut abbé de la Croix-Jugan.

Douces comme un motet d'adoration ou violentes comme un hymne de guerre, heureuses les âmes de ces moines servants !



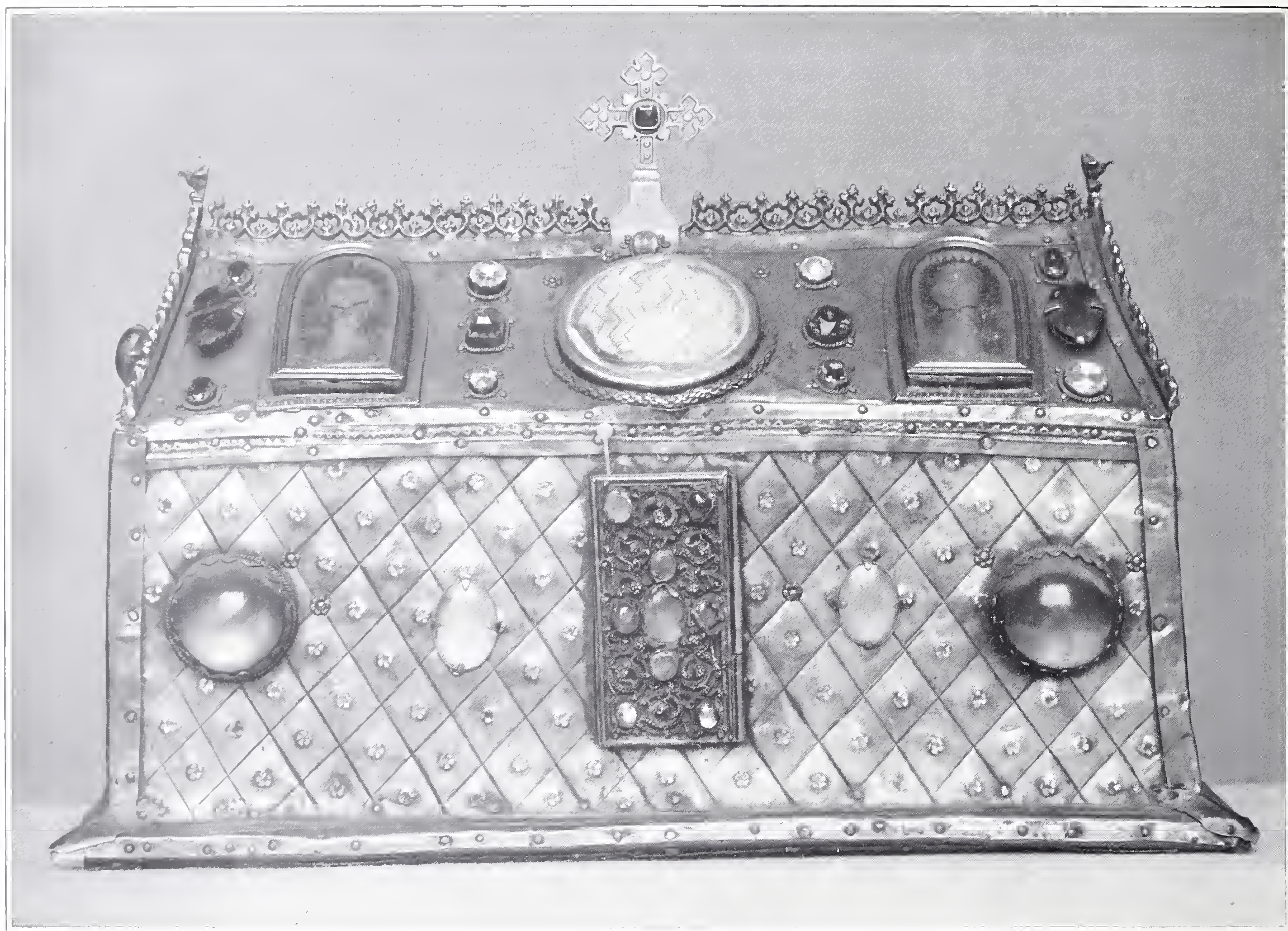
TRÉSOR DE CONQUES. — L'A DIT DE CHARLEMAGNE (XIe SIÈCLE)
Hauteur : 0m42 ; largeur : 0m40

(*) Voir *les Arts* nº 13. — Nous devons à l'extrême obligeance de MM. A. Bouillet, L. Servières et P. Clément les photographies reproduites dans cet article.



TRÉSOR DE CONQUES. — TABLEAU-RELIQUAIRE HEXAGONAL — (XIIe SIÈCLE)
Largeur : 0m30. — Hauteur : 0m34

Confondus au chœur dans le même cercle pieux, ces fils de chevaliers ou de manants courbaient également leurs têtes rasées où les cheveux qui restaient, de ces seigneurs redoutables et de ces paysans inoffensifs, étaient encore une couronne. Riches de leur pauvreté volontaire devant des monceaux d'or qui ne servaient que d'interprétation à leur foi en des trésors supérieurs, ils adoraient inénarrablement le Dieu dont ils étaient l'ouvrage, en des œuvres dont ils se faisaient les anonymes ouvriers. A la splendeur des cierges, dont la cire parfumée ne s'amollissait pas en se consumant plus amoureusement que leurs âmes extasiées, ils contemplaient, entre les gloires de l'ostensoir, la beauté incréée de Celui dont le soleil, qui mourait avec le jour derrière les rosaces du chœur, n'était qu'un jouet de sa puissance. Et quand la nuit était passée en d'autres songes du ciel, où, par badinage, les saintes aux cheveux blonds rappelaient, sur des timbres d'or, leurs moines à l'église pour y rallumer les lampes éteintes, le même soleil, revenant aux vitraux de la même nef, retrouvait ces adorateurs éternels de l'éternelle et immuable Beauté, droits à l'autel, le calice d'or en main, où ils faisaient couler le sang de l'adorable Victime, à la dernière lueur des cierges pâlissant devant le premier éclat de l'aube renaissante. Quelles images sacrées enchantèrent, au cours des âges, de plus extatiques regards! Quelles plus douces mains que celles de la sainte Agenaise caressèrent des joues plus rudes que celles



TRÉSOR DE CONQUES. — PETITE CHASSE DE SAINTE FOY (XIVe SIÈCLE)
Longueur : 0^{m}35 ; hauteur : 0^{m}22 , profondeur : 0^{m}15

de ces moines Rouerguais ! Quel clerc de Conques, s'employant, comme Gimon, à rallumer les lampes de sa sainte et les ardeurs de son âme, put être comparé à l'hiérophante antique qu'on trouva mort, le jour venu, au pied de la froide statue de la Vérité dont il avait osé soulever le voile par un coin, au fond du temple de Saïs !

> La tête du Sauveur errait sur vos cilices,
> Lorsque le doux sommeil avait fermé vos yeux ·
> Et quand l'aube chantait, au lever de l'aurore,
> Dans les vitraux dorés vous la cherchiez encore...

La porte du *Sacrarium* avait enfin cédé à ma prière, et j'entrai avec M. Florenz dans son « saint des saints ». La pièce, de moyenne grandeur, est tapissée, tout du long et tout du haut de ses quatre murs, d'autant d'armoires en chêne à pleins panneaux, munies d'imposantes serrures. Au jeu des clefs, que le Conservateur porte en sautoir à sa ceinture, les aciers crient et les panneaux, l'un après l'autre, se découvrent devant un ruissellement d'ors et de pierreries qui m'aveuglent. Au soleil du dehors, qui pénètre ici par une fenêtre unique, je ne vois, d'abord, qu'un ensemble étonnant de métaux précieux dont les nombreuses étagères sont surchargées à se rompre. Revenant peu à peu du premier éblouissement, je détaille les pièces. J'en compte

cinquante et plus. Ce sont, pour la plupart, des reliquaires aux formes aussi capricieuses que la dévotion qui les styla; des châsses pleines, aux icones naïvement sculptées et presque à moitié effacées par les baisers des fidèles : tant l'ardeur en est restée sur ces ors chauds dont la mate splendeur est plus impressionnante encore. Voici des ostensoirs, dont l'auréole lumineuse rivalise avec celle du jour et qui jetèrent tant d'éclat consolateur, sur les foules qui les adorèrent, que les rayons fatigués de leur gloire en paraissent vieillis et tremblants. Voici des monstrances pâlies, des pyxides usées, des calices ternis où vingt générations de moines puisèrent à pleines lèvres enivrées d'amour; des orfrois rehaussant des chasubles, des dalmatiques et des chapes où le sang de l'Agneau ne cesse de couler en pluie de sang et de rubis. Et



TRÉSOR DE CONQUES. — RELIQUAIRE PÉDICULÉ (XVe SIÈCLE)
Hauteur 0m29



TRÉSOR DE CONQUES. — RELIQUAIRE A QUATRE LOBES (XVe SIÈCLE)
Hauteur : 0m29

encore des baisers de paix et des agnus dei où sont sculptées, dans l'or et dans la pierre précieuse elle-même, les scènes les plus attendrissantes. Et enfin, trônant sur ces assises merveilleuses que dix siècles de foi ont dressées, ici, avec le plus splendide hommage que vingt générations de rois et de manants confondus formulèrent ainsi, voici les « chefs » des Saints aux bustes tout en or, et voici la « Majesté » de la Sainte la plus petite de cette auguste assemblée. Elle y a trouvé aussi — de pied en cap toute or et toute gemme — la statue la plus grande.

Comment cataloguer dignement ce « Musée de la Grâce » ? Plein jusqu'aux combles est ce *Sacrarium* incomparable. Il faudrait commencer par l'*A de Charlemagne*, aux filigranes



TRÉSOR DE CONQUES. — CROIX PROCESSIONNELLE *(face)*. — LE CHRIST (XVe SIÈCLE)

et aux figurines si carolingiennes; cet éblouissant abécédaire où lurent tant d'ancêtres à qui avait suffi ce livre d'or où la Passion du Christ était contée à ses frères, appelés à souffrir dans la vie et à se consoler dans la mort. Orné de la même croix et d'une autre collégiale de figurines dolentes l'entourant, le *Reliquaire de Pépin*, reposant sur l'*Autel portatif de Bégon*, demanderait un volume d'explications et l'érudition d'un paléographe pour qui l'histoire de l'orfèvrerie au moyen âge n'aurait plus de secrets. Que dirions-nous encore du *Reliquaire de Pascal II* où le soleil et la lune, rendant au Christ mourant l'hommage de leur clarté qui veut aussi s'éteindre dans la splendeur des gemmes, ajoutent leur poème de lumière à cette épopée de la nuit? Comme s'il eût craint que son or mâle n'eût pas jeté assez d'éclat, voici le *Reliquaire de Bégon* qui a pris la forme d'une lanterne pentagonale et qui, entre les colonnettes à entrelacs de ses cinq fenestrelles, fait apparaître ses nobles figurines nimbées et continue à jeter, du fond de son XIIe siècle et de son falot lumineux, une splendeur que l'art des orfèvres du XXe siècle n'est pas encore prêt à amoindrir.

Il faut abréger l'inventaire de cet inépuisable sujet. A peine pouvons-nous citer, pour mémoire, le *Reliquaire pentagonal* du XIIe siècle dont les cabochons, aux proportions énormes, feraient pâlir la queue d'un paon qu'évoque leur étonnant semis d'aigues-vives. Négligeons, sur ces étagères, une série rarissime de bassins, de patènes et de gémellions, qui ferait, à elle seule, la fortune de maints orfèvres. Inclinons-nous seulement en passant devant le *Bras de saint Georges* qui nous bénit, dans la splendeur éblouissante de son grand geste d'or de thaumaturge trécentiste. Admirons le même or radieux et les mêmes filigranes d'exquise délicatesse, sur une monstrance circulaire du XIVe siècle, que supportent quatre lionceaux héraldiques et dont l'édicule, formant support de la monstrance, laisse s'envoler, sur deux tigelles jumelles, deux anges essorant en pleine gloire. Un coup d'œil encore sur ces reliures d'*Evangéliaires* que Darcel veut attribuer au XIIe siècle, et qui remontent peut-être à la plus belle époque byzantine; tant les émaux prétendus « limousins » qui s'y enchâssent, représentent le Christ, la Vierge et les Évangélistes, en un style antérieur à notre art français. Nous éloignerons-nous de cette autre armoire, sans y admirer la grande *Croix de Procession* dont les branches opulentes l'occupent presque entièrement? Elle fut, sans doute, la gloire de l'abbaye qui la processionna à vingt lieues à la ronde où tous les paysans, de père en fils, la connaissent. A la face postérieure, — la face principale étant réservée à l'image du Christ, — ne porte-t-elle pas, sur un culot gemmé, la plus ravissante statuette que l'on puisse voir, et où la douce Foy est représentée ingénuement dans sa taille enfantine, avec son visage attristé de petite martyre, la palme d'une main, le gril et le glaive de l'autre?



TRÉSOR DE CONQUES. — CROIX PROCESSIONNELLE *(revers)*. — SAINTE FOY (XVe SIÈCLE)



TRÉSOR DE CONQUES. — PLAQUE DE RELIURE D'UN ÉVANGÉLIAIRE (FIN DU XVe SIÈCLE)

Hauteur : 0m 38. — Largeur : 0m 25

Mais le chef-d'œuvre du Trésor de Conques est, sans contredit, la pièce si noblement appelée dans les Cartulaires de l'abbaye, au xe siècle, *la Majesté de Sainte-Foy*. Avec sa grosse tête peu affinée de paysanne rouergate, dont les yeux démesurés et fixes vous effrayeraient presque, avec ses mains tendues, ses genoux rigides et ses longs pieds à la mode de la reine Berthe, elle est bien la représentation hiératique qu'il fallait à ce Moyen Age sévère, pour lequel la crainte était le commencement de la sagesse, et un Jupiter tonnant le simulacre même de saint Pierre :

« Elle n'est pas si jolie que toi, écrivait un Marseillais à sa femme, mais elle est bien plus riche ! »

C'est un trésor entier, en effet, qu'elle porte sur elle. Trésor d'or pur, dont elle est alourdie ; trésor de pierreries, dont elle a toutes les flammes ; trésor d'intailles gravées en creux et de camées sertis en relief, dont elle conserve les exemplaires les plus rares; elle est un musée de richesses à étudier longtemps encore pour en bien apprécier toute la valeur. Depuis les âges fabuleux d'Homère dont les héros figurent ici en dépouilles opimes, jusqu'à ceux de Virgile pour Rome et à ceux de Justinien pour Byzance, les plus rares spécimens de l'orfèvrerie antique se sont donné un rendez-vous d'hommage bien miraculeux et bien touchant sur ce corps précieux de jeune vierge chrétienne qu'ils semblent écraser de leur poids. « On y voit représentés, dit l'hagiographe de *Saint-Foy*, des personnages historiques, comme Ulysse, Énée, Caracalla; ou mythologiques, comme la Victoire, des Génies, des Pygmées, Jupiter Nicéphore, Diane, Hygie, Apollon, des Faunes et des Bacchantes et aussi des animaux. Nous y avons même remarqué une agate rubanée portant gravé, en caractères arabes : *Aly, fils de Mohammed, serviteur de Dieu miséricordieux.* » De la couronne d'or dont Charlemagne n'eut pas la pareille, à l'escabeau d'or dont reine ni impératrice n'eurent pas le semblable, on peut affirmer que l'Histoire de l'Orfèvrerie de tous les âges et de tous les styles figure, en de bien remarquables spécimens, sur la *Majesté* de Sainte-Foy de Conques.

Et ce n'est pas dans une seule visite, au pied levé, que nous aurions la prétention de demander à ces incomparables documents le secret du passé qu'ils recèlent.

La philosophie des choses est plus facile à consulter que leur volumineuse histoire. C'est aussi l'enseignement plus synthétique et plus bref qu'on peut apprendre, aux pieds de cette merveilleuse statue dont l'analyse serait trop longue à faire.

Nous avons vu que tous les styles ont travaillé sur ces ors de provenance diverse, et que mille mains y ont serti leurs joyaux, — larmes encore parlantes des foules qui ont, un jour, pleuré leurs souffrances aux pieds d'une faible martyre de treize ans.

C'étaient de hauts barons partant pour la guerre lointaine qui promettaient, comme Raymond, d'offrir la selle et les étriers d'or de l'ennemi à la sainte de Conques, s'ils revenaient vainqueurs chez leurs châtelaines éplorées. C'étaient les châtelaines aussi qui, pour un bel enfant promis à leurs berceaux encore vides, promettaient, comme la comtesse de Toulouse, leurs manches d'or. De combien d'autres romans d'amour et de piété cette statue, couverte d'or et de bijoux, fut le témoin secret ? Elle en reste la plus belle et la plus touchante preuve, depuis ces vieux siècles de foi où l'on savait aimer et exprimer son amour, mieux qu'on ne fait au nôtre. Au temps des moines de Conques, — ces prétendus voleurs des choses saintes, — les amants pieux savaient donner à leurs larmes le prix des diamants. Ainsi cristallisées, ces larmes d'amour étaient confiées à des orfèvres qui en ornaient des châsses et des ostensoirs, devant lesquels les foules prosternées demanderaient à Dieu pitié pour l'homme et pour la femme qu'il avait créés si fragiles et dont les larmes, ainsi presque immortalisées, perpétueraient sur son autel, l'hommage de leur fidélité ou de leur repentir. Elles étaient si abondantes alors, ces larmes saintes, que des châsses et des monstrances, elles déversaient le trop-plein de leurs perles brillantes sur les ciboires et les calices où elles se mêlaient au sang même du Christ.

Oui, c'est un vaste amour qu'au [fond de vos calices
Vous buviez à pleins traits, moines [mystérieux !..
Vous aimiez ardemment, ô ! vous [étiez heureux.

Aujourd'hui, les amours modernes ne pèlerinent plus vers les reliquaires de Conques. Mais, pour quelque monnaie, elles trouvent, chez quelque bijoutier, quelque diamant vrai ou faux : éphémère symbole d'un amour qui n'a que faire de l'immortalité des croyances célestes et qui, des mains qui le garderont une heure, aura vite fait de rouler au ruisseau d'où il était sorti.

BOYER D'AGEN.



TRÉSOR DE CONQUES. — STATUE D'ARGENT DE SAINTE FOY (XVe SIÈCLE)



Cliché Alinari (Florence).

BONIFACIO VÉRONÈSE. — L'ADORATION DES MAGES
(Collection Galliera)

L'Incident de la Collection Galliera

Si l'on en croit divers journaux italiens, un certain nombre des plus beaux tableaux composant la collection Galliera au Palazzo Rosso, de Gênes, auraient été, par les soins peu éclairés des Conservateurs, soumis à une série de lavages et de restaurations qui en auraient détruit en partie la valeur artistique.

Cette question se trouve, dit-on, intéresser d'une façon toute particulière la Ville de Paris. Il semble résulter, en effet, d'informations d'ailleurs assez contradictoires, que lorsque la duchesse de Galliera, née Brignole-Sale, se détermina à révoquer un premier testament par lequel elle avait confié à la Ville de Paris les trésors artistiques réunis par ses ancêtres, et en vue de la conservation desquels elle avait fait construire



Cliché Alinari (Florence).

PAUL VERONESE. — JUDITH
(Collection Galliera)

et préalablement donné le petit palais qui porte le nom de Musée Galliera, elle introduisit dans le nouveau testament par lequel elle attribuait ces richesses sans prix à la ville de Gênes, une clause portant que, si sa ville natale ne prenait pas un soin convenable des collections du Palazzo Rosso, la Ville de Paris pourrait en réclamer la propriété.

Cela est assez confus, bizarre et peu explicite ; mais le testament de Madame la duchesse de Galliera fourmillait de ces bizarreries.

En attendant que des renseignements précis aient été fournis sur ces bruits contradictoires, et quel que soit le sort des réclamations de la Ville de Paris, il importe, dans un intérêt supérieur, de rechercher s'il est exact que, à Gênes, comme à Munich,



Cliché Alinari (Florence).

A. VAN DYCK. — PORTRAIT DE PAOLA ADORNO
(Collection Galliera)

Cliché Alinari (Florence).

LE GUERCHIN. — CLÉOPATRE
(Collection Galliera)



Cliché Alinari (Florence).
BER. STROZZI DIT LE CAPPUCCINO. — UN PIFFERARO
(Collection Galliera)

et hélas! dans bien d'autres musées, la folie de restauration sévit sur les conservateurs. Notre éminent correspondant, M. Gerspach, nous a promis, sur *l'état actuel* des collections du Palazzo Rosso, une enquête qu'il mène avec son habituelle conscience et qui, sans doute, pourra paraître définitive; mais, d'ici que nous la recevions, il sera loisible à nos lecteurs, grâce aux documents que nous nous sommes procurés, c'est-à-dire grâce aux photographies les plus anciennes qui aient été prises de ces tableaux et qui remontent vraisemblablement à l'époque même où la ville de Gênes fut mise en possession du legs Galliera, si elles n'y sont pas antérieures, de prendre une idée de *l'état ancien* de la collection.

S'agit-il, dans le cas présent, de tableaux qui fussent dans un état parfait de conservation? Les directeurs de la galerie ont-ils eu affaire, au contraire, à des tableaux déjà fort compromis, tripotés et repeints? Ont-ils procédé par de cruels lavages à la potasse, des lavages à l'alcool et à l'essence de térébenthine? Faut-il s'en prendre à leur goût et à leur science, ou faut-il accuser les anciens serviteurs des Brignole-Sale, l'incurie des propriétaires, l'insalubrité ou l'humidité des locaux? Autant de questions qui prouvent à quel point est nécessaire cet enseignement préalable que, dans un récent numéro des *Arts*, un de nos



Cliché Alinari (Florence).

A. VAN DYCK. — PORTRAIT D'ANDREA BRIGNOLE-SALE
(Collection Galliera)



Cliché Alinari (Florence).

A. VAN DYCK. — PORTRAIT DE GERONIMA BRIGNOLE-SALE ET DE SA FILLE
(Collection Galliera)

Cliché Alinari (Florence).

PARIS BORDONE — SAINTE FAMILLE
(Collection Galliera)

abonnés réclamait si justement pour les personnes chargées de garder les œuvres d'art.

Qu'un progrès réel ait été fait en France à ce sujet, que les célèbres batailles livrées, sur la Cour du Louvre, autour des repeints attribués à l'autocratique despotisme de M. de Nieuwerkerque et du dévernissage des *Pèlerins d'Emmaüs* n'apparaissent plus que comme des souvenirs et que, par un zèle bien entendu, les conservateurs de nos musées s'efforcent, dans l'intérêt du public, avec des connaissances réelles et une prudence avisée, cela est un fait reconnu et qui honore nos compatriotes, mais en est-il de même partout ?

A en croire certains critiques grincheux et certains amateurs qui ont en cela des rancunes particulières, c'est un phénomène dûment constaté que la détérioration des objets d'art croit en raison directe de la multiplication des conservateurs. Ils prétendent que l'on ferait des volumes avec les exemples vraiment incroyables du zèle avec lequel les conservateurs se livrent aux exercices de vernissage, de dévernissage, d'exploration à l'alcool, de retouches scientifiques, historiques ou autres, en vue de dénaturer les tableaux dont leur unique mission est d'assurer la *conservation*. — Oui ! les conservateurs, — qui pourrait au monde s'en douter ? — ont eu d'abord pour prétexte à la création de leurs emplois, de *conserver* les objets d'art, c'est-à-dire de les protéger contre les injures du temps, les variations de la température, les attentats des visiteurs,



Cliché Alinari (Florence).

GUIDO RENI. — SAINT SÉBASTIEN
(Collection Galliera)

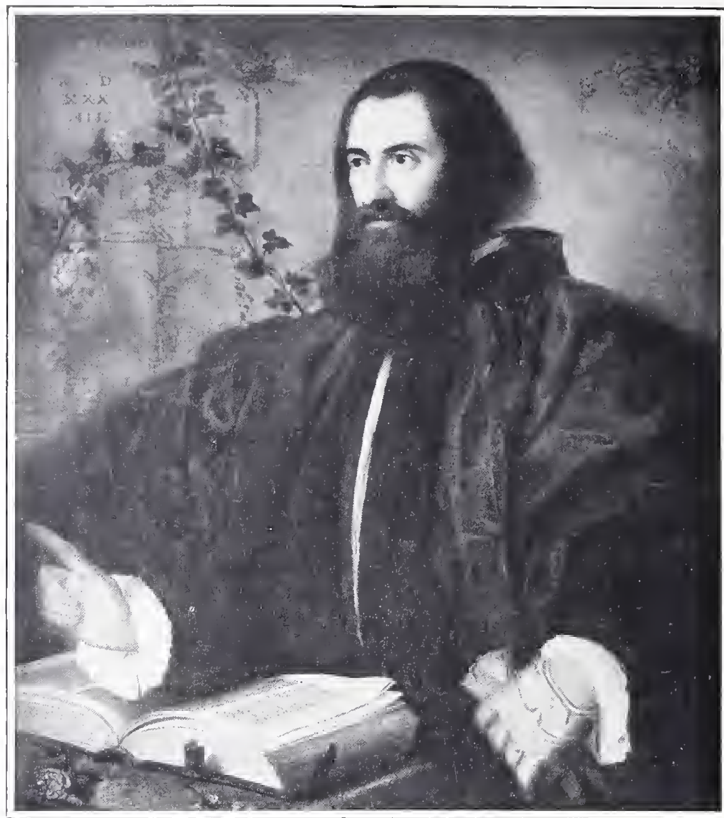


Cliché Alinari (Florence).

A. VAN DYCK. — PORTRAIT INCONNU
(Collection Galliera)



Clichés Alinari (Florence).
LE TITIEN. — PORTRAIT INCONNU. — *(Collection Galliera)*



MORETTO DE BRESCIA. — UN BOTANISTE. — *(Collection Galliera)*

les gestes maladroits, brusques ou avinés de leurs subordonnés. Il y a beau temps, disent les grincheux, qu'ils l'ont oublié; ils ajoutent que plus un conservateur est docte, plus il est redoutable, et que plus il est ingénieux, plus il est néfaste. Ils exagèrent sans doute, mais, sans les suivre en tout, il est permis de concevoir pour les trésors artistiques des Brignole-Sale des craintes fondées.

Nous ne voulons à présent ni discuter ni disputer : seulement préparer un dossier. Ce dossier, où nous insérons d'abord les pièces du procès, où prendra place tantôt l'enquête de M. Gerspach, est-il besoin de dire qu'il est ouvert aux réponses et aux déclarations de tous les intéressés ?

Ils n'ont point à craindre d'entrer dans les détails techniques et de fournir toutes les photographies, en même temps que les détails les plus précis sur les modes adoptés pour la conservation des tableaux de la galerie — modes qui semblent avoir été primitifs, car ayant eu, il y a quelques années, besoin de portraits de la comtesse de Brignole, mère de la duchesse de Galliera, gardés l'un au Palazzo Bianco, l'autre au Palazzo Rosso, nous nous heurtâmes pour les photographier à d'extraordinaires difficultés que l'intervention du Consul général de France, M. Charpentier, parvint seule à lever. Et les portraits craquelés, dépeints, repeints, quoique ne datant pas d'un siècle, étaient dans un état lamentable.

On ne saurait penser que tous les tableaux de la Galerie aient eu la même destinée, mais on peut admettre *a priori*, que ceux qui étaient disposés à s'altérer n'ont pas reçu, en temps voulu, les soins convenables ou qu'ils ont été l'objet de réparations maladroites. Toute la question est donc de connaître d'abord l'époque à laquelle ces réparations ont été opérées.

F. M.



Cliche Alinari (Florence).
ANT. VAN DYCK. — PORTRAIT DE PHILIPPE II, ROI D'ESPAGNE
(Collection Galliera)

VANDALISME

En réponse à la communication que les Arts *ont publiée sous ce titre et sous la signature A. M., dans le numero de Février, nous recevons de M. Karl Voll, Conservateur de la Pinacothèque de Munich, la lettre suivante que nous nous empressons d'insérer. Inutile d'ajouter que nous accueillerons de même les réponses qui pourraient y être faites.*

Au nº 14 des *Arts*, M. A. M... publie des photographies qui, dans deux états, représentent les volets de l'autel de la famille Paumgartner, peints par Albert Dürer, tels qu'ils étaient avant et après la restauration. M. A. M... ajoute, sous le titre alarmant de « Vandalisme », un article où il accuse les conservateurs de la Pinacothèque d'avoir commis un acte d'une audace inouïe et d'une absurdité pédante.

Comme c'est moi qui ai causé cette restauration, je tiens à éclaircir le cas, moins pour défendre la direction contre un reproche qu'elle n'a pas mérité que pour dissiper les bruits inquiétants qui pourraient faire quelque chagrin aux amis de Dürer.

M. A. M... croit que le professeur Hauser a d'abord enlevé cette partie qui a été exécutée par le peintre de la Cour, S.-G. Fischer, au commencement du XVIIe siècle, et que, ensuite, il aurait ajouté le dragon, les étendards, les nouveaux casques, l'oreille d'un des chevaliers, en les reproduisant d'après des copies anciennes. Si tel est le cas, tout le monde devra dire, avec M. A. M..., qu'une telle action est une absurdité non excusable. Si l'état du tableau, tel que l'a voulu Albert Dürer, n'est plus conservé, mieux vaut encore un arrangement qui a un certain intérêt historique qu'une réfection moderne des parties détruites.

A la bonne heure, mais il n'en est pas ainsi dans notre cas. L'état voulu par A. Dürer était conservé sous les repeints exécutés par Fischer. M. Hauser n'a rien ajouté ni copié. Il a tout simplement lavé les panneaux, et seulement les parties repeintes ; à mesure que disparaissaient les couleurs de Fischer, celles de Dürer reparaissaient avec tout leur éclat, avec la précision du dessin et la fermeté du modelé. On a fait ce qu'on fait tant de fois dans les églises, où l'on nettoie les murailles pour faire sortir une fresque. Pour une partie des panneaux, il s'agissait même littéralement de la découverte d'une œuvre magnifique et inconnue de Dürer. Les copies anciennes des panneaux portent sur les revers la scène de l'Annonciation, tandis que les tableaux originaux étaient couverts, sur le dos, d'une épaisse couche de couleur rouge. On a lavé cette couleur : et l'on a vu surgir, en grandeur naturelle, belle comme un rêve, une madone de Dürer, admirable par le dessin et délicieuse par le sentiment.

La question peut donc être posée comme suit :

La direction de la Pinacothèque a-t-elle commis un acte de vandalisme en faisant revivre cette madone ?

Certainement non.

Or, les couleurs qui couvraient les autres parties des tableaux, c'est-à-dire les fondateurs Paumgartner, tout en formant une décoration assez longtemps admirée, étaient aussi étrangères à la conception de Dürer que le roux qui couvrait le revers. On n'a fait que ce qu'on doit faire quand on veut conserver les anciennes œuvres d'art : on a nettoyé un chef-d'œuvre d'Albert Dürer qui, par un acte de vandalisme, a été repeint et barbouillé au commencement du XVIIe siècle, et on lui a rendu son ancienne splendeur, sans rien ajouter ni enlever.

A moins que je ne me trompe, M. A. M... a été induit en erreur par une correspondance de Munich qui a paru dans la *Kunstchronik* de Leipzick, où M. Dülberg regrette qu'on ait lavé les panneaux de Dürer. On a beaucoup ri chez nous de cette idée presque perverse qui préfère à l'état original les détériorations commises par un imitateur d'une médiocrité peu amusante. Je suis sûr que M. A. M..., quand il verra les tableaux nettoyés, dira qu'on a rendu un vrai service à la mémoire de Dürer en remettant les magnifiques volets dans leur état original.

Nous autres, dans la Pinacothèque, sommes tellement convaincus de ne pas avoir péché contre nos devoirs, que nous tâcherons même de nettoyer aussi la partie centrale qui, à droite et à gauche, portait autrefois à peu près une huitaine de figurines de fondateurs, qui sont encore couvertes par les couleurs insipides de Fischer. Et nous espérons qu'après ce nettoiement la partie centrale gagnera en grandeur de composition et de conception autant que — même au jugement de M. Dülberg — les volets des fondateurs ont gagné. Si la rédaction veut m'accorder un peu de place, j'aurai l'honneur de raconter ce que le nettoiement a fourni de nouveaux détails.

KARL VOLL.

Nous aurons grand plaisir à recevoir et à insérer, avec documents graphiques à l'appui, les détails que nous promet M. Karl Voll. La communication qu'il nous adresse aujourd'hui paraît de nature à rassurer les amateurs qui nous ont saisi de la question. Toutefois, il est regrettable que l'éminent conservateur ne nous ait pas fait connaître de quelle nature étaient les *repeints* sur les tableaux de Dürer.

Ces repeints étaient-ils exécutés à la *tempera*, fixées par un vernis à l'alcool, rien de plus facile alors que de les faire disparaître par un lavage préalable à l'essence et un autre lavage définitif à l'eau.

Mais, si les retouches ont été peintes à l'huile, par quelle incomparable habileté a-t-on pu faire disparaître une couche de peinture durcie par trois siècles, sans attaquer au-dessous la peinture originale d'Albert Dürer ?

Pourtant, il n'est guère probable qu'il ait pu en être autrement, car on n'a pas ouï dire jusqu'ici, qu'au XVIIe siècle on retouchât les tableaux anciens avec des couleurs à l'eau.

M. Karl Voll affirme pourtant que la peinture de Dürer a reparu tout entière, et que le docteur Hauser n'a rien eu à y ajouter — pas même le bout de l'oreille.

Il rendrait donc un éminent service à tous les conservateurs de Musées et à tous les restaurateurs d'œuvres d'art dans les deux mondes, s'il indiquait par quel procédé M. Hauser a enlevé les couches récentes — près de trois siècles est-ce si récent ? — sans toucher les anciennes.

S'il y a là un secret chimique, nous nous inclinons, mais M. Hauser se rendrait véritablement un bienfaiteur de l'art, par suite de l'humanité, s'il daignait nous donner part d'un peu de sa science pour restaurer les tableaux.

N. D. L. D.

Chronique des Ventes

Sans présenter un bien vif mouvement d'affaires, le mois de février a pourtant marqué une reprise des ventes à Paris, mais cependant moins accentuée que les années précédentes. On se réserve pour le printemps, pendant lequel vont avoir lieu les grandes vacations.

C'est la vente de la deuxième partie des objets d'art japonais et chinois formant la collection de M. Hayashi, qui a été le morceau de résistance pour février, le total des enchères s'étant élevé à 418,207 fr. Ce résultat a été des plus satisfaisants et au-dessus des prévisions qu'avaient faites Me Chevallier et M. Bing, qui dirigeaient cette vente. L'année dernière, à pareille époque, on avait dispersé la première partie de la collection Hayashi avec un succès égal, ce qui prouve que les amateurs japonisants sont plus nombreux que jamais et toujours aussi passionnés pour les choses d'art si délicates dues aux anciens artistes japonais ou chinois.

Ce sont les peintures japonaises qui ont fourni les plus grosses enchères. Un kakémono de l'école bouddhique a été payé 8,000 fr., et un autre par Outamaro 7,100 fr. Un portrait de prêtre très rare a été mis en vente sur une mise à prix de 100,000 fr., mais n'a pas trouvé d'acquéreur. Un panneau en broderie de couleurs a été acheté 5,100 fr. par le musée de Lyon. Dans les bronzes une grande cuve, d'époque préhistorique, a été acquise pour 7,100 fr. par le musée de Dresde. Le musée du Louvre est devenu possesseur pour 2,450 fr. d'une tête de jeune homme en terre peinte, œuvre des Tori. Une figure en terre laquée par les mêmes artistes a atteint 5,400 fr. Les laques se sont vendus très cher et une écritoire est montée jusqu'à 4,650 fr. Comme céramique, un vase à couverte aubergine et bleu de ciel en porcelaine de Chine a fait 3,900 fr. Le musée du Louvre, représenté par M. Migeon, a fait encore quelques acquisitions en dehors de celle que j'ai signalée.

* * *

En dehors de la collection Hayashi, les ventes parisiennes n'ont rien fourni de bien intéressant. Au milieu de février, Me Lair-Dubreuil et M. Henri Haro ont dispersé la collection de tableaux modernes et dessins formée par M. Bodinier, le fondateur du petit théâtre de la Bodinière, et celle de feu M. Félix Bougon, composée de tableaux anciens. La première de ces ventes a donné un total d'une vingtaine de mille francs, avec une adjudication de 3,000 fr. pour un petit paysage de Lépine, pour lequel l'expert avait demandé 1,200 fr., et la seconde a produit 27,000 fr. Un tableau par Patinir, *Saint Jérôme en prière*, a fait 4,150 fr., et un autre par David Téniers, 2,500 fr.

Quelques jours avant, Me Chevallier et M. Georges Petit avaient vendu quelques tableaux modernes appartenant à Madame L. et où il faut relever : *Plage de Portrieux*, par Daubigny : 5,400 fr. — *Jeune princesse chinoise*, par Diaz : 3,700 fr. — *Paysage d'hiver*, par Monet : 4,600 fr., et une *Nature morte*, par Vollon : 4,100 fr.

* * *

D'Amérique et d'Angleterre nous arrivent les échos de ventes importantes.

A New-York, au commencement de février, a passé aux enchères la collection de tableaux modernes de feu M. David Lyall, de Brooklyn, qui a donné le joli total de 1,255,225 fr. Le plus haut prix a été atteint par une toile de Jules Breton, *la Fin du travail*, achetée 127,500 fr. par le sénateur Clark. Une belle œuvre de Schreyer, *la Sortie*, a été payée 69,500 fr., et une œuvre de de Neuville, *Destruction d'une ligne télégraphique*, est restée à M. Schauss pour 60,000 fr. Un *Enlèvement de Rebecca*, par Delacroix, a fait 55,500 fr., alors qu'à la vente Goldschmidt, en 1888, il n'avait atteint que 29,100 fr. Par contre, un tableau bien connu de Corot, *Le Printemps*, n'a trouvé acquéreur qu'à 15,300 fr., alors qu'à la vente Wolfe il avait fait 48,500 fr. Voici la liste des autres enchères importantes :

Bestiaux au pâturage, par Troyon : 42,000 fr. — *La Naissance du veau*, par Millet, 43,000 fr. — *Paysage avec bestiaux*, par Van Marcke : 33,500 fr. — *Environs d'Ornans*, par Courbet : 31,000 fr. — *Le Marchand ambulant*, par Gérome : 30,000 fr. — *Le Passage du Ruisseau*, par Bouguereau : 22,500 fr. — *Souvenir d'Algérie*, par Fromentin : 21,000 fr. — *La Bénédiction du Cardinal*, par Isabey : 17,500 fr. — *Le Chêne au coucher du soleil*, par Rousseau : 28,500 fr. — *Au bord de la mer*, par Corot : 31,000 fr. — *Madeleine repentie*, par Henner, 21,000 fr. — *Le Labourage*, par Rousseau : 25,000 fr. — *Bords de rivière*, par Daubigny : 19,000 fr. — *Mon Jardin*, par Cazin : 13,000 fr. — *Méditation*, par Van Brennen : 28,000 fr. — *Paysage avec moulin*, par Ch. Jacque : 25,250 fr. — *La Fête de Cupidon*, par Diaz : 16,500 fr.

Ces jours derniers on a vendu la collection Ichenhausen, qui a produit 944,600 fr. Un portrait de Jones Inigo, par Van Dyck, a fait 102,500 fr., et le même prix a été donné pour un grand paysage de William Collins.

A Londres, chez Christie, a eu lieu en février toute une série de grandes vacations de tableaux et d'objets d'art. La collection lady Page Turner a produit à elle seule plus d'un million. Dans cette vente il faut signaler : un secrétaire bonheur du jour, en marqueterie, de l'époque de Louis XV : 42,000 fr. — Une tapisserie de Beauvais à fleurs : 43,300 fr. — Deux statuettes en biscuit de Sèvres, d'après Falconet : 35,125 fr. — Deux paires de vases en vieux chine : 21,525 fr. et 16,525 fr. — Une commode en marqueterie, époque Louis XVI : 17,850 fr. — Un service de table en vieux Sèvres : 18,900 fr. — Deux vases en ancienne porcelaine de Chelsea : 15,225 fr. Et, dans les peintures : une toile par Wouwermans : 23,100 fr. — Un portrait de la duchesse de Parme, par Nattier : 22,300 fr. — Un paysage par Boucher : 18,900 fr. — Un autre : 19,950 fr. — Deux portraits de femme de l'école française : 18,900 fr. — *Un Combat de cavalerie*, par Wouwermans : 15,750 fr.

Dans diverses autres ventes, de nombreux prix importants également. Dans la vente Max Andrew, un tableau par Troyon, *La Vallée de la Toucque*, monte à 66,250 fr., alors qu'en 1880 il n'avait fait que 18,200 fr. Quelques jours après, un *Portrait de dame*, présumé être celui de Miss Palmer, de l'école anglaise, atteint 46,875 fr. Dans les objets d'art, à la vente Hugh Adair, un vase en ancienne porcelaine de Sèvres fond bleu, décoré de vues de ports de mer, est adjugé 50,000 fr., et une écuelle en même porcelaine à décor, signé Noël, de fleurs sur fond jaune : 25,000 fr. L'orfèvrerie donne lieu aussi à de gros prix. — Une aiguière en grès de Delft, montée en argent de l'époque de la reine Elisabeth, fait 37,700 fr. — Une coupe en argent doré, travail anglais du XVIIe siècle, monte à 28,770 fr. — Une autre écuelle à 12,550 fr. — Un pot en grès, monté en argent : 10,000 fr. Les estampes anciennes se paient aussi fort cher : un portrait de la vicomtesse Spencer et de sa fille, d'après Reynolds, par Watson, grimpe à 6,825 fr., et un portrait de lady Hamilton, par Jones, d'après Romney, à 5,250 fr. Il y a encore de beaux jours pour la curiosité.

A Paris va commencer maintenant la grande saison des ventes et plusieurs dispersions très importantes se produiront dans les mois qui vont venir.

A. FRAPPART.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G BLONDIN.



CHARLES KLEIN, Architecte. FENÊTRES DU 1er ÉTAGE. — FRISE DÉCORATIVE

UNE MAISON MODERNE
A PARIS

Nous assistons, depuis quelques années, aux essais contradictoires de nos architectes pour modifier la fâcheuse uniformité de la rue. Ce désir d'innover est en soi des plus louables : si l'on jugeait une ville sur sa réputation d'élégance et de raffinement, qui ne croirait, *a priori*, que la rue parisienne se doit montrer gaie, spirituelle en son décor, et d'aimable parure... Or, que voyons-nous ? De lamentables, de maussades alignements gris, casqués de noir, sans forme ni beauté. Ces toitures de nos maisons, quel *Mercier* en chantera un jour la cocasserie, la prodigieuse bêtise ? Et ces lourdes parodies des anciens styles, frontons étriqués, portiques bâtards, clochetons anémiques, — quel *Champeaux* en célèbrera la bouffonne prétention ?... Et cela se poursuit, hélas ! pendant des kilomètres, sans joie pour la vue ni trouvailles jolies.



CHARLES KLEIN, Architecte.
DESSOUS DES BOW-WINDOWS

Donc on a voulu réagir. Un concours annuel fut même institué, avec primes et récompenses. Et l'on n'a pas oublié certaines tentatives *à grand orchestre* qui furent, en leur temps, matières à polémiques bruyantes, mais qui restent maintenant comme des points de repère dangereux pour le passant paisible, de qui l'œil bien portant supporte mal certains chocs de couleurs ou de formes.

Entre les pseudo-classiques attardés et les révolutionnaires, les outranciers, nous avons toujours pensé qu'il y avait place pour les adeptes de l'évolution raisonnable des styles. Et voici qu'un jeune architecte, M. Charles Klein, semble sur le point de donner une solution élégante au problème. — De la rue de Passy, et sans même avoir à s'engager dans la rue Claude-Chahu, on aperçoit la façade harmonieusement polychrome et bien pondérée d'une maison de rapport à cinq étages. Par la disposition générale des lignes, elle ne diffère pas très sensiblement des maisons avoisinantes, *elle ne fait point tache* ; l'artiste a su éviter cette erreur où quelques-uns de ses confrères étaient tombés : ce parti pris, ce goût immodéré de l'inédit, de l'étrange, qui, si l'on en devait abuser, peuplerait bientôt nos avenues d'enseignes hurlantes ou d'avant-corps construits en épouvantails. Ici, rien de tout cela. Deux bow-windows seulement viennent rompre la monotonie de l'ensemble. Mais ils sont de bonne proportion, et *logiques* : car ils ont *tête et pieds*, si j'ose dire, et par là je veux exprimer qu'ils ne sont pas appliqués au mur comme des superfétations quelconques : un petit dôme les couronne, et de fortes consoles en soulignent agréablement le point de départ. — Louables aussi sont les saillies qui surmontent l'entresol et le quatrième étage. Avec les bow-windows elles constituent la ligne essentielle d'ornementation. Cela est sobre et d'heureux effet.

Certes, la simplicité est ici nécessaire, car la polychromie vient ajouter sa richesse propre. Sur l'armature générale, qui est en béton armé, l'architecte a construit une façade *entièrement* de grès Muller émaillé grand feu. Le ton est à peu près celui de la pierre, — d'une pierre un peu jaunie. Et, sur ce fond neutre, viennent chanter de jolies notes d'émail bleu vert pour les parties ornées, d'émail ocre, verdi et bruni pour les tuiles en grès de la toiture, parmi la gaieté des chardons.

Car le chardon est ici le *leitmotiv* choisi : il court le long de l'élégante frise du premier étage, il grimpe discrètement sur les nervures, il couronne les fenêtres, il ajoure les balcons, il rehausse les pinacles du cinquième étage ; il est partout *stylisé* dans les parties hautes de l'édifice, pour l'éloignement du point de vue, — mais le plus souvent librement épanoui, riche de couleurs et presque dans sa forme champêtre.

Il y aurait eu beaucoup à dire sur cette construction, qui ne doit point passer inaperçue, car l'architecte a fait ici œuvre intelligente et logique. M. Charles Klein avait d'ailleurs de qui tenir, puisqu'il est le fils de l'éminent artiste William Klein, l'auteur de l'*Eden-Théâtre* et du *Hammam*, le bel établissement de bains de la rue Auber. Et c'est peut-être à cette école qu'il s'est trouvé incité à quitter les sentiers battus. Il les quitte sans fracas, dans les limites d'un goût sûr et *respectueux des enseignements passés*. Nous voilà donc ramenés à notre point de départ : un style n'est pas une création spontanée, c'est le fruit d'une *évolution naturelle*, il se modifie sous l'influence de nos goûts et de nos habitudes, mais très lentement. Bien fol serait l'architecte ou le décorateur qui se risquerait à supprimer d'un trait dix siècles d'admirables traditions.

CAMILLE GRONKOWSKI.



CHARLES KLEIN, Architecte.

MAISON MODERNE A PARIS
9, Rue Claude-Chahu, Passy

LES ARTS

N° 16 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Avril 1903



Cliché Moreau frères.

POT, DE FORME DITE ALBARELLO. — SYRIE, XIVe SIÈCLE

Collection de Madame la comtesse R. de Béarn

Exposition des Arts Musulmans

Plaque de revêtement. — Décor en relief sur fond a reflets d'or
Fouilles de Rhagès. — Perse, XIIIe siècle
(Appartient à M. S. Goldschmidt)

L'Exposition des Arts Musulmans

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS



Ce fut, je crois, à l'Exposition universelle de 1878 que s'organisa pour la première fois, à Paris, une Exposition des Arts Musulmans. A recueillir la version orale des amateurs survivants de cette époque, à feuilleter les recueils spéciaux qui s'en occupèrent, on demeure émerveillé des belles choses qui s'y trouvaient réunies. C'est qu'alors les collections d'Albert Goupil, de Schéfer, de Leroux, de Piot, n'avaient pas encore été dispersées, et contribuaient à former un ensemble du plus merveilleux éclat.

Une seconde tentative fut faite en 1893, grâce aux actives démarches de M. Marie, qui était alors conservateur du musée d'Alger. Cette seconde exposition eut lieu au premier étage du Palais de l'Industrie, aux Champs-Élysées, avec le concours de M. Georges Bénédite, qui avait organisé un groupement d'œuvres des peintres-orientalistes anciens et modernes. C'est de là qu'est sortie la Société des Peintres-Orientalistes, dont les petits salons se sont tenus chez Durand-Ruel et depuis quelques années au Grand Palais.

M. Marie était sans doute parvenu à y réunir un très grand nombre d'objets où se manifestaient la richesse, la fantaisie et le goût que les peuples de l'Orient avaient toujours apportés à décorer leurs objets les plus usagers; il s'y

trouvait même quelques objets de la plus haute et de la plus noble valeur d'art. Mais il semblait qu'on avait agi un peu vite et sans discernement, et qu'un choix sévère n'avait pas suffisamment modéré le désir que bien des globe-trotters avaient eu de montrer publiquement les choses qu'avaient drainées leurs flâneries dans les bazars de l'Orient.

Quand quelques passionnés de cet art merveilleux, avec le japonais le plus enivrant du monde, se communiquèrent il y a quelques mois, l'idée de faire une Exposition des Arts de l'Islam, il y eut instantanément une entente unanime de ne pas renouveler ces erreurs. Cette Exposition ne valait d'être tentée que si elle révélait au public les pures merveilles susceptibles d'enchanter ses yeux, d'affiner son goût, de le sensibiliser au point de lui rendre insupportable ce qui ne serait pas dans une chose d'art, richesse et logique décoratives, fantaisie et couleur. Quelles leçons ne devons-nous pas recevoir d'œuvres aussi parfaites! Quelques-unes même ne sont-elles pas dans leur genres le *summum* de la réussite décorative, la limite qui n'a pas été dépassée, ni même approchée! Est-il céramique décorée aussi parfaite qu'un beau plat de Damas? que certains ensembles de carreaux de revêtement d'Asie Mineure? Y a-t-il au monde des tapis plus extraordinaires d'invention que ceux d'Ispahan? de tissus d'un plus somptueux éclat que certains velours de Scutari, que certains brocarts de Brousse?

Cette exposition est donc née de l'intime besoin qu'avaient certains de communiquer leur admiration à leurs semblables, de les convier à une fête artistique où les sens trouveraient à s'enivrer des plus magiques couleurs. Et l'on a vu s'attendrir l'égoïsme bien naturel de tout détenteur de trésor. Il n'en est pour ainsi dire pas dont les portes ne se soient entr'ouvertes; quelques-unes même se sont ouvertes si grandes, que tout ce qu'elles renfermaient s'est trouvé aimanté vers le Pavillon de Marsan. Et l'on n'aura jamais assez de gratitude pour des sacrifices aussi librement consentis. Il suffit de jeter les yeux sur la liste des noms des amateurs qui se sont ainsi laissé dépouiller. L'on verra, quoi qu'on en dise, que le culte des belles choses s'est conservé intact dans cette Ville du goût, et que, pour une collection qui se défait, dix autres se reforment, qui maintiennent intacte cette réputation de goût curieux et affiné.

Cette exposition ne saurait avoir la prétention d'être au-dessus de toute critique; mais elle est présentée avec goût et elle a ce mérite d'avoir été en majeure partie constituée à l'aide des collections particulières.

Il n'est pour ainsi dire pas de séries qui n'y soient représentées, quelques-unes de façon plus ou moins éclatante. Paris a ce privilège que de nombreux amateurs y ont goûté les cuivres incrustés d'argent, que les Anglais, paraît-il, trouvent un peu tristes sous leur climat brumeux. Je ne crois pas qu'il eût été possible, en aucun autre pays, d'en constituer une série plus complète, en de plus magnifiques spécimens. Surprenante aussi est la réunion des Étoffes et des Tapis bien que nos collections aient été décimées par les attaques des Américains qui se sont pris pour ce genre d'objets d'un enthousiasme devant lequel les plus énergiques résistances finissent par capituler.

Sans vouloir entrer dans des détails archéologiques qui ne seraient pas ici à leur place, je me bornerai à passer en revue les diverses séries qui se trouvent exposées, en signalant dans chacune d'elles les pièces qui me paraissent offrir le plus vif intérêt historique ou artistique.

LA PIERRE ET LE BOIS

Il était pour ainsi dire impossible de montrer par quelques monuments importants ce qu'a été en Orient, et particulièrement en Egypte, l'art de sculpter la pierre et le marbre, et cela on ne peut le connaître que par les édifices eux-mêmes, ou par les beaux fragments qui ont été recueillis au musée de l'art arabe du Caire.

On en aura cependant une idée par la petite fontaine qu'a bien voulu envoyer M. Stanislas Baron, d'origine espagnole, et surtout par le merveilleux chapiteau provenant de la primitive mosquée de Cordoue prêté par M. Charles Gillot. Très intéressante encore est une belle frise de marbre à inscription provenant d'une maison du Caire et prêtée par M. Georges Coulon.

Les quelques morceaux arrachés aux monuments de la dynastie mongole, élevés dans le

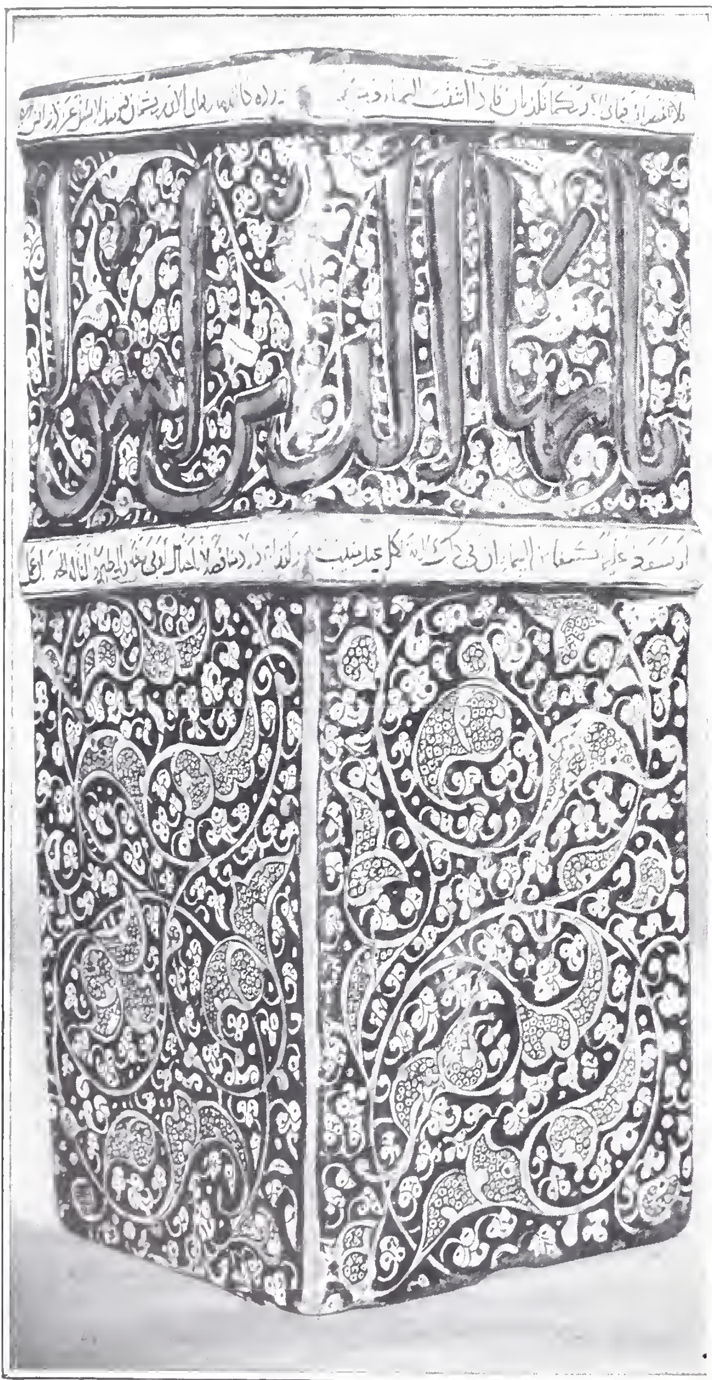


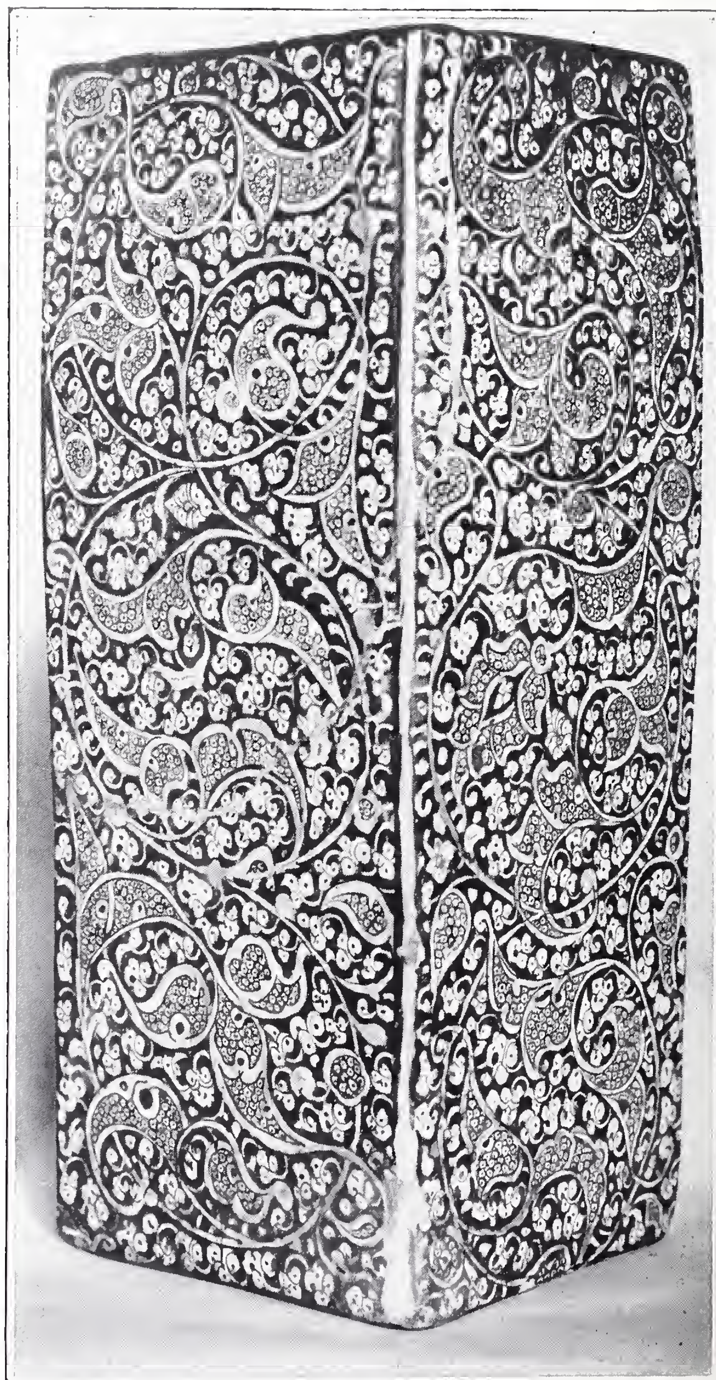
VASE, DÉCOR A REFLETS MORDORÉS
Fouilles de Rakka (vallée de l'Euphrate). — XIIe-XIIIe siècle
(*Collection de M. Mutiaux*)

Turkestan à Samarkand, et prêtés par MM. Kalebjian et Sivadjian, ne donneront qu'une faible idée de la beauté des grands édifices élevés par ce démolisseur effréné, Tamerlan, qui fut aussi un constructeur.

Plus nombreux sont les fragments de bois parce qu'il s'est trouvé au Caire au moment opportun, quelques Français, artistes, d'un goût sûr, qui ont les premiers compris l'extraordinaire beauté de cet art, et qu'il fallait en sauver le plus possible de la destruction, et de la rage de démolir qui a sévi au Caire, il y a vingt-cinq ou trente ans. C'est ainsi que MM. de Saint-Maurice, Ambroise Baudry et Delort de Gléon, ont pu créer là-bas des demeures féeriques, encore aujourd'hui existantes, complètement édifiées avec des matériaux provenant des mosquées détruites du Vieux Caire. Beaucoup de beaux fragments de bois sont venus alors chez nous, n'y ont pas été compris, hélas! et forment maintenant une des plus belles séries du Kensington Museum. Les boiseries prêtées par Madame de Blignières, par Madame Delort de Gléon, par M. Baudry, les morceaux des collections Gillot, Guérin, Kelekian, Dallemagne, ne peuvent rivaliser, bien entendu, avec les surprenants panneaux du mimbar de la mosquée de Touloun. Ils méritent néanmoins d'être examinés et étudiés de près. Un morceau très rare est cette frise sculptée, appartenant à M. Dallemagne, donnant le titre de propriété d'une maison du Caire, l'an 258 de l'hégire.

Le procédé de l'assemblage de panneaux polygonaux fut une des spécialités de la boiserie arabo-égyptienne, et fournit matière à la plus surprenante et intarissable invention de formes géométriques et de combinaisons de lignes. Puis, la marqueterie en filets de bois de couleur, et en incrustations de petits morceaux ou de filets d'ivoire, apporta à ces travaux une couleur et une richesse de matière qui ravissent l'œil. C'est de cette façon qu'étaient exécutées dans





PLAQUE DE REVÊTEMENT (COIN DE FENÊTRE). — FAÏENCE A REFLETS MÉTALLIQUES

Perse, XIVe siècle

(Collection de M. Manzi)



PLAQUE DE REVÊTEMENT DE FOND DE MIRHAB. — FAIENCE A REFLETS MÉTALLIQUES
PERSE, XIVe SIÈCLE. — *Collection de M. Manzi*

les mosquées, les mimbars ou chaires à prêcher, les portes de placards, les mirhabs ou niches de prières, et bien des ustensiles du mobilier religieux.

Un autre procédé de travail du bois en Egypte a été le tournage dans des travaux qu'on a nommés *Moucharabiehs*. C'est ainsi qu'étaient construites toutes les baies des maisons qui débordaient sur la rue, comme nous avons dénommé dans nos pays des balcons semblables, les bow-windows. Les moucharabiehs jouèrent dans les maisons un rôle important, servant à y ménager une douce lumière, à permettre à la brise d'aérer les appartements, et à faciliter en même temps aux femmes la vue de la rue, sans que l'œil indiscret du passant puisse les apercevoir. De formes très variées et faisant d'heureuses saillies hors des murs, de belles lignes d'encorbellement, ces balcons de bois donnent toujours aux maisons arabes un très bel aspect décoratif. — Ils offrent une inépuisable variété de combinaisons, soit qu'ils soient produits par le tour, soit que des morceaux découpés en triangles ou en polygones se trouvent combinés avec des pièces tournées.

M. Georges Coulon a bien voulu prêter trois charmants panneaux, spécimens de cet art si curieux.

Des petits meubles à tiroirs, et des petits coffres, exécutés en ébène ou en noyer incrustés d'ivoire, prêtés soit par Mesdames Delort de Gléon ou de Blignières, soit par M. Baudry, sont des objets d'un goût très sûr, où la décoration florale égaie la surface du bois, et qu'on est surpris de ne plus voir fabriqués en Orient encore de nos jours, avec un esprit semblable, alors qu'il serait si facile d'en faire revivre la pratique dans des mains qui n'ont rien perdu de leur adresse.



VASE BLEU, DÉCOR EN RELIEF NOIR
Époque Abbasside. — IXe-XIe siècle
(Collection de Madame la comtesse R. de Béarn)



COUPE DÉCORÉE D'UNE INSCRIPTION EN RELIEF SOUS COUVERTE BLEU PALE
Trouvée à Nichapour (Perse). — XIe-XIIe siècle.
(Collection de M. H. Dallemagne)

LES IVOIRES

Dans la série des ivoires purement orientaux, il est assez difficile souvent de discerner ceux qui sont d'origine arabe de ceux qui sont d'origine byzantine, tellement les formules décoratives, venues de la Perse antique, ont pénétré également les deux arts. Les coffrets et les oliphants, par exemple, se présentent ainsi fréquemment pour l'archéologue, avec des origines incertaines. Ce genre d'objets est devenu bien rare; la collection Spitzer en renfermait plusieurs très intéressants : mais depuis sa dispersion, aucune réunion ne s'en rencontre dans les collections parisiennes.

Il a paru intéressant de présenter un objet d'une grande rareté; un autel portatif d'une forme semblable à celle que les émailleurs rhénans ont adoptée pour leurs autels d'orfèvrerie en émaux champlevés. Ici également, au centre de la tablette, a été réservé un vide rectangulaire, destiné à la plaque de marbre. Les quatre côtés et les frises d'encadrement sont décorés de grands rinceaux sculptés, renfermant des hérons et des lapins. C'est tout à fait l'esprit du décor oriental qu'a dû adopter un ouvrier byzantin du XIe ou du XIIe siècle. Ce très rare objet d'ivoire, après avoir appartenu à M. Carrand, est aujourd'hui en la possession de M. Boy.

Parmi les ivoires de technique purement arabe, le plus ancien, d'une franchise d'exécution et d'une vigueur d'outil tout à fait rares, est un petit coffret à couvercle plat, tout décoré d'ornements sculptés tirés de la feuille stylisée; une inscription d'une beauté de caractères et d'une netteté merveilleuses, nous donne le nom de la ville de Zahrâ (Cordoue la Vieille), et la date de 355 de l'hégire (966 de notre ère). Voici un petit monument précieux, passé de la collection de la Béraudière dans celle de M. Chabrières-Arlès, et qui nous montre l'art extraordinaire des artisans maures de l'Espagne du xe siècle. — Il faut en rapprocher une petite plaque de coffret à M. Alfred André, de travail tout semblable.

Une boîte ronde, appartenant à Madame la comtesse de Béarn, décorée de compartiments où sont assez profondément sculptés des branchages, des oiseaux, des gazelles accouplées les cous entrelacés, et une frise où alternent des quadrupèdes affrontés et des masques humains, nous rappellent le beau travail de la fameuse boîte du Musée du Louvre au nom d'un khalife de Cordoue, et est bien significative du bel art de l'Andalousie au xie siècle. Le couvercle porte une inscription sans signification utile, et paraît de travail postérieur, peut-être du xiiie ou du xive siècle. — A peu près de même époque peut être un manche de poignard de la même collection, décoré d'inscriptions et d'entrelacs assez analogues à ceux qu'on rencontre dans certaines parties d'orfèvrerie émaillée, décoratives des armes, telles que l'épée de Boabdil.

Un joli coffret rond, à M. Peytel, porte des frises d'entrelacs, de réseaux ou d'inscriptions en caractères arrondis, portant une formule protocolaire de souverain musulman d'Espagne, sans doute, par le style, de la fin du xiiie siècle.

Bien qu'ils ne soient pas de façon absolue œuvres arabes, il a semblé acceptable de faire figurer ici deux ivoires admirables. Ce sont deux bras de croix décorés de frises d'animaux passant dans des rinceaux qui, par la fantaisie, le merveilleux parti pris décoratif, sont des œuvres d'art raffinées. D'époque romane du xiie siècle, et tout à fait chrétiens, on ne saurait contester que ces bras de croix ont pu être tra-



PETITE LAMPE DE MOSQUÉE. — FAIENCE BLANCHE, INSCRIPTION BLEU FONCÉ
Anatolie, xve siècle
(Collection de M. O. Homberg)





Clichés Moreau frères.

PLATS. — FAIENCE DE DAMAS
xve siècle

(Collection de M. Raymond Kœchlin) *(Collection de M. Peytel)*

vaux de Maures travaillant pour les chrétiens. Ils sont, en tout cas, tout pénétrés d'esprit arabe. Comme le sont d'ailleurs maints détails de la célèbre croix d'ivoire de saint Isidore de Léon, actuellement conservée au Musée archéologique de Madrid. Ces deux ivoires remarquables, appartenant aujourd'hui à M. Doistau, firent partie jadis de la collection Maillet du Boullay, et figurèrent à l'Exposition universelle de 1878. Darcel les avait publiés, assez mal reproduits, dans *la Gazette des Beaux-Arts*, dans ses études sur l'Art ancien.

Nous trouvons sur une boite carrée de marqueterie d'ivoire et de bois de couleur, appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild, deux indications bien précieuses : ce sont deux inscriptions nettement sculptées dans l'ivoire, l'une extérieure, au bas d'un des côtés, donne une signature d'artisan et une origine « Ahmed de Brousse ». L'autre, à l'intérieur du couvercle, indique que l'objet fut fait pour le trésor du sultan Bajazet II, fils du sultan Mahomet II, en 888 de l'hégire (1483 de notre ère). Voici donc un objet inestimable : le seul que je connaisse nous montrant une façon de travailler l'ivoire à la cour d'un souverain turc, en Asie Mineure, au xve siècle.



GRANDE BOUTEILLE, FAIENCE A REFLETS
Perse, XVIe siècle
(Collection de M. Aynard)

On sait le beau parti que les artisans d'Egypte ont su tirer de l'ivoire, dans l'ornementation du bois, dans les portes ou dans les petits meubles, soit au moyen d'incrustations, soit en l'utilisant par plaques sculptées généralement d'inscriptions. Il était déjà utilisé ainsi au xive siècle, et d'un usage tout à fait général au xve. Les portes, entre autres, avaient généralement une plaquette rectangulaire d'ivoire à inscription dans la partie supérieure de chaque vantail. D'excellents spécimens en ont été montrés par Mesdames de Blignières et Delort de Gléon, par MM. Charles Gillot et Kelekian. — D'Egypte encore est une boite tubulaire tout ajourée d'étoiles, prêtée par M. le baron Edmond de Rothschild, et qui permettra de grouper bien des objets semblables, jusqu'ici assez confusément classés, car nous trouvons sur cet objet une inscription aux noms et titres du sultan Mammlouk Malik Salik, fils du sultan Mohammed, qui régna en Egypte de 1351 à 1354.

Une série d'ivoires ne saurait subir encore une clas-



PLAT. — DÉCOR A REFLETS
Fouilles de Rakka (vallée de l'Euphrate), XIIe-XIIIe siècle
(Collection de M. Mutiaux)



PLAT. — FAIENCE HISPANO-MORESQUE
Valence, XVe siècle
(Collection de M. Peytel)

sification bien précise, car je n'en connais pas qui par les inscriptions nous aient appris quelque chose de nouveau. Ce sont les ivoires assez nombreux, décorés de sujets peints à la surface. De la collection de M. Homberg sont une boîte ronde portant une frise de cavaliers et des caractères coufiques à formule de bénédiction banale, et un petit coffret présentant des animaux peints au trait noirâtre, un peu verdâtre dans les médaillons. Ces ivoires peuvent être des XIIIe ou XIVe siècles, sont-ils d'origine syro-égyptienne, ou bien d'origine hispano-moresque? Il est impossible de



Cliché Moreau frères.

PLAT. — FAÏENCE HISPANO-MORESQUE
XVe siècle
(Collection de M. S. Bardac)

l'affirmer, bien qu'un bon nombre ait été trouvé dans la Péninsule Ibérique. La série des ivoires n'aurait pas été complète sans quelques ivoires de l'Inde.

LES CUIVRES

Comme je le disais au début de cette étude, les cuivres arabes incrustés d'or et d'argent sont certainement une des branches de l'art oriental vers laquelle s'est portée ardemment, depuis quelques années, la curiosité des amateurs. C'est en même temps une de celles où l'archéologue doit trouver un intérêt considérable. Indépendamment du beau caractère qu'ils présentent, de l'éclat somptueux qu'offre



FAÏENCES D'ANATOLIE
Ateliers de Sivas et de Kutayeh. — XVIe-XVIIe siècle
(Collection de M. Jeuniette)

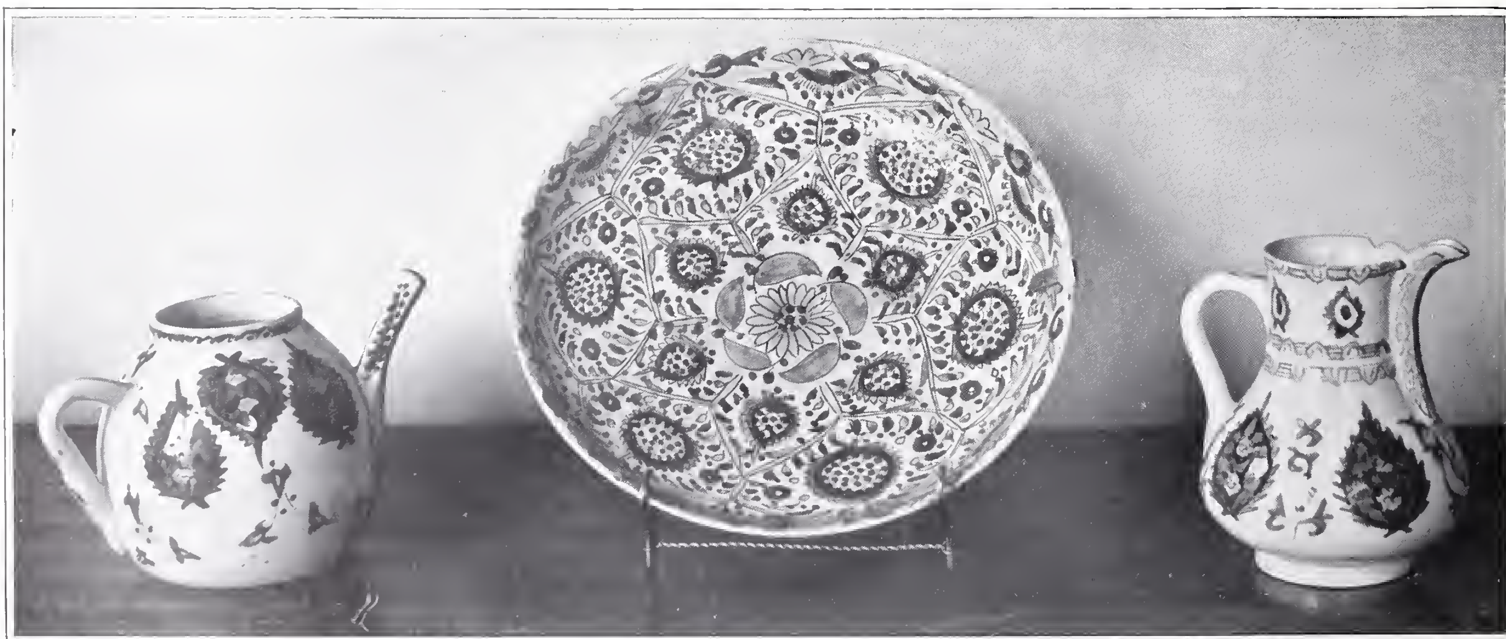
leur ornementation due aux matières les plus précieuses, du style des caractères utilisés comme éléments décoratifs, de la noblesse ou de la grâce des sujets de guerre et de vénerie que renferment des médaillons, — quelques-uns de ces objets offrent un intérêt tout à fait rare dans les monuments de l'art oriental : une inscription qui les date : soit qu'ils portent une date bien précise, soit qu'ils portent un nom de sultan et puissent être ainsi indirectement datés. Parfois l'artiste lui-même n'a pu résister au désir d'y mettre son nom et son origine. L'épigraphie orientale doit donc être ici l'auxiliaire la plus précieuse de l'archéologie, pour étudier une forme d'art qui s'étend sur plusieurs siècles et sur plusieurs régions de l'Orient musulman, et pour contribuer à éclairer l'histoire de ces civilisations par l'étude de leurs monuments.

On ne saurait trop louer M. Max van Berchem, attaché à l'Institut national archéologique du Caire, un des meilleurs épigraphistes de l'arabe que nous possédons, qui a consenti à venir relever toutes les inscriptions des ivoires, des cuivres et des céramiques qui allaient se trouver pour plus d'un mois réunies au musée des Arts décoratifs. Il a fait toutes ces lectures avec une conscience et une perspicacité remarquables; et tous les travailleurs doivent lui savoir gré de leur avoir fourni une foule d'indications précises, qui seront d'utiles points de repère pour toutes recherches ultérieures.

Ces lectures et ces renseignements permettent-ils d'établir des divisions bien nettes, une classification définitive de tous ces objets de cuivre ? Il serait téméraire de l'affirmer. Il paraît certain qu'il y eut des ateliers de ciseleurs de cuivre à Mossoul, en Égypte et en Perse, et il a paru justifié qu'on n'hésitât pas à créer ces trois familles de cuivres incrustés, qu'on peut assez justement distinguer par le style des figures ou le système de l'ornementation, en les rapprochant des pièces datées et avec noms, qui demeurent les pivots autour desquels doit nécessairement tourner la discussion, les points de comparaison auxquels on devra toujours recourir.

Mais il paraît non moins certain qu'on travailla le cuivre en Syrie, dans l'opulente Damas, sans qu'il soit toujours possible de distinguer certaines pièces sorties des ateliers syriens plutôt que des ateliers de la Mésopotamie.

L'existence d'ateliers actifs en Égypte, au Caire surtout, n'est pas plus douteuse. Nous avons pour nous l'assurer de



Clichés Moreau frères.

FAÏENCES D'ANATOLIE
Ateliers de Sivas et de Kutayeh. — XVIe-XVIIe siècle
(Collection de M. Jeuniette)

très nombreuses inscriptions à formules protocolaires, aux noms et titres des sultans ou de leurs émirs, et il n'est pas vraisemblable que des commandes si nombreuses et si importantes aient été toutes exécutées loin du centre demandeur. Mais pouvons-nous être certains de n'avoir pas classé au titre égyptien des pièces qui peut-être étaient venues de Syrie ou du Yemen, et dont la technique et les modes du décor se rattachaient étroitement aux pratiques égyptiennes?

Une troisième famille enfin est celle de la Perse, mais là encore la confusion avec certains cuivres de Mossoul ou de Syrie n'est pas impossible, alors que les trois régions se sont trouvées à un certain moment groupées sous le pouvoir d'un même sultan, dont les titres protocolaires inscrits sur un cuivre ne suffisent pas à indiquer une origine bien nette.

Quoique des caractères bien tranchés se manifestent sur les cuivres de ces trois ateliers, il est néanmoins prudent de laisser à certaines attributions un peu de flottant. C'est pour ne pas compliquer les choses que tous les cuivres ont été groupés sous ces trois seules dénominations.

A quel moment peut-on faire remonter l'art de graver le cuivre en Orient? En l'état actuel de nos connaissances, et en ne se contentant pas de pures hypothèses, on ne saurait monter plus haut que le XII[e] siècle. Il est évident que l'art de décorer le métal a existé chez les peuples orientaux de l'antiquité. Déjà dans quelques objets d'orfèvrerie sassanides, tels que la Coupe dite de Luynes, à la Bibliothèque nationale, apparaissent avec une technique d'ailleurs toute différente, ces scènes de chasse dont les Musulmans aimeront tant plus tard à décorer leurs cuivres.

On a jusqu'ici supposé que c'est dans la vallée du Tigre, à Mossoul, que cette industrie commença à se développer au XII[e] siècle. Dans le bassin supérieur du Tigre occidental se trouve un centre minier très important, Maden Khapour. La montagne voisine, le Magharat, fournit en abondance du minerai de cuivre que les ouvriers grecs, arméniens ou turcs, fondent en partie sur place, et dont la plus forte part est expédiée aux cités de la Turquie d'Asie, Diarbekir, Erzeroum et Trébizonde. Cette production a de nos jours beaucoup diminué dans la région, mais, naguère tous les Orientaux, de Constantinople à Ispahan, s'approvisionnaient de cuivre et même d'ustensiles de cuivre battu à Khapour et à Arghana. Diarbekir, dans la vallée du Tigre supérieur, et Mossoul, sur le Tigre moyen, cités puissantes et riches, durent, au moyen âge, utiliser largement les minerais de cuivre de Khapour. Il y a d'ailleurs un fait remarquable, c'est qu'au XII[e] siècle, les monnaies d'argent avaient tout à fait disparu de Mossoul, et avaient été remplacées par des monnaies de cuivre repoussé, et déjà, dans ces monnaies, l'artiste commence à prendre ses sujets dans la vie qui l'entoure. Ce sont même parfois des scènes composées, c'est un souverain assis à l'oriental; c'est même un cavalier.

Il est évident qu'il y eut à Mos-



PLAT HISPANO-MORESQUE. — XV[e] siècle
(*Collection de M. Personnaz*)



Clichés Moreau frères.

PLAT HISPANO-MORESQUE. — Valence, XV[e] siècle
(*Collection de M. Personnaz*)



CLÉ EN FER INCRUSTÉ D'OR, AUX NOMS DES SULTANS BARKOUK ET FARADJ
Égypte, XIVe siècle
(Collection de M. Peytel)

soul, au XIIe siècle, des ateliers de graveurs de cuivre qui eurent même de la célébrité, car le géographe arabe Ibn-Saïd nous apprend « que les habitants de Mossoul montrent une habileté extrême dans différents arts, surtout dans la fabrication des vases de cuivre qui servent à table ; ils portent, dit-il, ces vases au dehors, et les princes en font usage ».

Ayant cette base certaine que nous offrent une série d'objets datés, tels que les monnaies, pouvons-nous retrouver sur certains objets de cuivre plus importants les mêmes caractéristiques? Celle de l'ornement repoussé en relief est importante, et voici que nous pouvons grouper un certain nombre d'objets qui portent ce caractère plus ou moins accusé. L'un d'eux, trouvaille inestimable, est même daté.

Ce monument si important est une petite aiguière de la collection de M. Piet-Lataudrie, portant les noms de son propriétaire, Osman, fils de Soliman; un lieu de fabrication, hélas! d'une lecture douteuse (le contraire aurait été trop beau), et la date de 1190. Comme caractéristique, sur le col, un petit lion assis, se détachant en fort relief, et, dans l'inscription et les ornements, des incrustations d'argent.



Cliché Moreau frères.

CHANDELIER EN CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
Mossoul, XIIIe siècle
(Collection de M. Peytel)

Ce détail bien particulier de l'ornement en relief, en général des lions assis, que nous retrouvons sur quelques autres pièces, nous permet donc de faire un premier classement au titre de Mossoul ; c'est, dans les musées, les deux belles aiguières de l'ancienne collection du duc de Blacas, au British Museum, et une aiguière toute semblable au Musée du Louvre. C'est une belle aiguière prêtée par M. Sarre. C'est un chandelier tout à fait remarquable, unique en ce genre, prêté aussi par M. Piet-Lataudrie, où la décoration en relief est plus fournie. De forme trapue, il porte sur sa base deux frises de petits lions assis en relief accusé, et l'épaule du chandelier porte circulairement une couronne d'oiseaux exécutés en ronde bosse, fondus, qui donnent à cette pièce un caractère inoubliable. Une inscription, en caractères coufiques, court au-dessus de la frise inférieure de lions; elle n'offre que de très minces filets d'argent qui ne couvrent pas la largeur de la lettre, et cette inscription de souhait banal ne nous apprend rien.

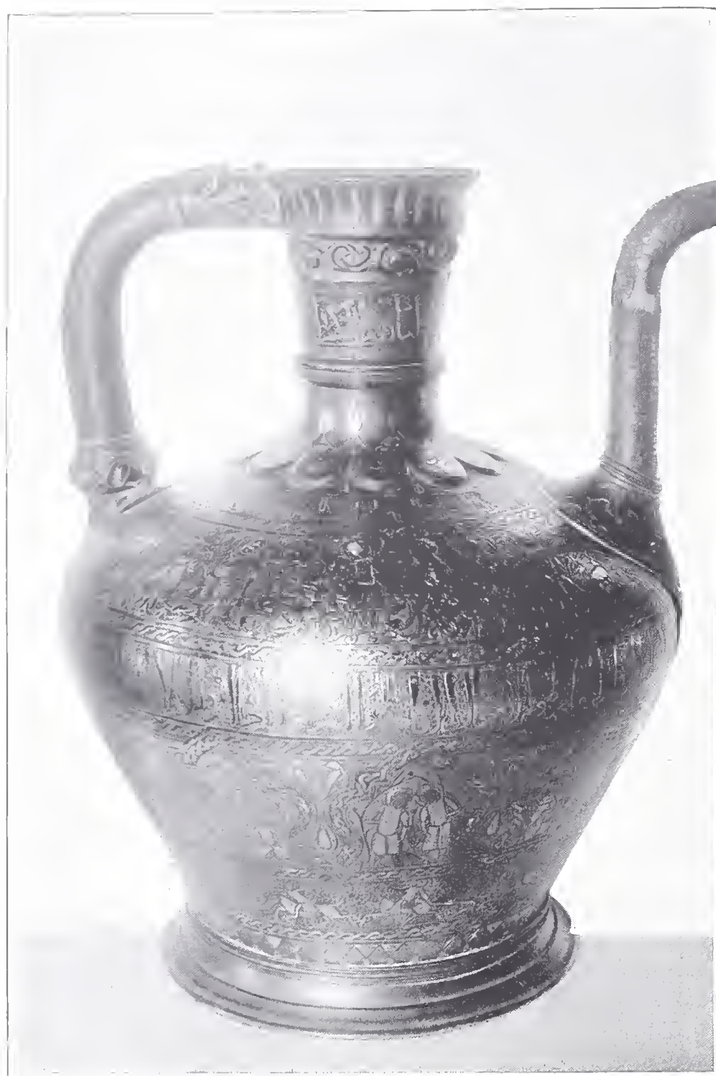
Ce furent là peut-être les pratiques des ateliers de Mossoul au XIIe siècle. Le décor en relief y dut être en grande faveur, peut-être en unique faveur au début.

L'argent y était plutôt rare, puis l'emploi de cette matière précieuse séduisit sans doute les ouvriers; il apparaîtra d'abord timidement, en minces filets, comme sur le chandelier de M. Piet, puis envahira la pièce entière et viendra couvrir toutes les lettres de l'inscription. Le repoussé survivra encore dans quelques détails accessoires, comme sur la belle aiguière qui, du palais de la princesse Massimo, à Rome, est passée dans la collection de M. Raymond



AQUAMANILE EN BRONZE GRAVÉ
Espagne, X^{e}-XIe siècle
(Collection de Madame E. Stern)

Kœchlin. Nous retrouvons des ornements repoussés dans les anneaux qui rattachent le col ou l'anse à la panse. Mais déjà toutes les surfaces sont couvertes de scènes animées de personnages dont le dessin est un peu raide. Ce sont des frises de personnages portant des faucons aux poings, et de cavaliers suivis de lévriers; ce sont des groupes de personnages assemblés symétriquement deux à deux, et dans une frise inférieure, des cavaliers jouant au polo, jeu



AIGUIÈRE INCRUSTÉE D'ARGENT ET DE CUIVRE ROUGE
Mossoul, XIII[e] siècle
(Collection de M. Raymond Kœchlin)

dont l'origine arabe n'est pas douteuse. Détail important : à l'incrustation d'argent, faite ici en feuilles plus larges, vient s'ajouter l'incrustation en cuivre rouge, dont la plupart des têtes humaines sont traitées.

Ainsi nous voyons apparaître, dès le début du XIII[e] siècle, l'incrustation systématique d'argent sur les cuivres arabes, et les ateliers de Mossoul durent connaître alors une grande prospérité. Ici, il convient de placer une pièce, pour ainsi dire hors série, prêtée par M. Peytel, et qui ne se rattache à aucun des ateliers dont nous nous occupons. C'est un coffret à couvercle plat où se voient, incrustés en argent et alternant, deux oiseaux à têtes humaines, affrontés de chaque côté du nom symbolique de l'antique Perse, et des cartouches d'inscriptions donnant le nom de Syrie et la date 654 de l'hégire. Il est probable que nous nous trouvons là devant un objet travaillé assez maladroitement par un chrétien de Syrie, à l'instar des travaux arabes qui étaient à la mode à cette époque.

Une autre pièce, très curieuse également et sans analogie, a été prêtée par M. Goldschmidt. C'est une pièce de cuivre damasquiné, qu'on dit avoir été arrachée à un tombeau, en forme de plaque carrée, creusée, au centre, d'une sorte de cuve évasée, et décorée, sur les côtés, d'une inscription déformée et d'ornements incrustés en argent.

Pour en revenir aux cuivres, bien nettement, de la série mossoulienne, cette exposition en présente quelques monuments tout à fait extraordinaires :

C'est le grand bassin, obligeamment envoyé de Bruxelles par S. A. S. Mgr le duc d'Arenberg, certainement exécuté par un artisan chrétien, si l'on en juge par les sujets chrétiens traités en incrustations d'argent sur sa panse, « Annonciation », « Fuite en Égypte », « Présentation au Temple », et par les personnages nimbés se présentant sous des arcatures. La vie arabe se manifeste quand même par la frise inférieure, de cavaliers jouant au polo. L'intérêt se double ici par la belle inscription qui nous donne le nom de Melek-es-Saleh, qui fut sultan de Damas de 1239 à 1249.

C'est encore un autre grand bassin, prêté par M. Doistau, à peu près, lui aussi, de la dimension du bassin de saint Louis au Musée du Louvre, qui montre dans des médaillons, sur le fond gravé de clefs habituel dans les cuivres de Mossoul, les sujets de chasse au fauve. Extérieurement, une inscription nous donne le nom de Malik Adil Abou Bekr, sultan ayoubite d'Égypte et de Damas de 1238 à 1240, et petit-neveu de Saladin.

A côté de ces deux monuments considérables, viennent se placer des objets admirables, comme le beau chandelier à pans rentrés, un peu comme les niches à stalactites de l'architecture arabe, qui appartient à M. Peytel, et qui offre des analogies avec un autre, plus petit, qui est passé de la collection Schéfer dans celle de M. le baron Edmond de Rothschild. C'est un superbe plateau enrichi de médaillons



CHANDELIER INCRUSTÉ D'ARGENT
Mossoul, XIV[e] siècle
(Collection de M. Ch. Gillot)

à personnages assis, appartenant à M. Guérin. C'est la splendide aiguière, à personnages nimbés, de la collection de M. Homberg. C'est le chandelier de M. Gillot, d'une forme si élégante, et celui de M. Raymond Kœchlin, dont les représentations de cavaliers sont peut-être les plus belles de style et de dessin qu'on puisse rencontrer sur aucun cuivre de Mossoul. Toutes pièces qui s'échelonnent du XIIIe au XIVe siècle.

LES CUIVRES D'ÉGYPTE ET DE PERSE

Il est assez difficile de préciser les différences qui existent entre les cuivres de Mossoul et ceux qu'on exécuta dans les ateliers de l'Égypte et de la Perse, et cela parce que ces deux pays semblent avoir attiré les ouvriers de Mossoul, dont la renommée dans ce genre d'industrie devait être considérable. Cela, nous en avons l'assurance par certaines inscriptions lues sur des cuivres fabriqués au Caire, qu'ont signés des artisans venus de Mossoul.

Ils durent, pendant assez longtemps, maintenir leurs traditions décoratives. Mais, à considérer un grand nombre de pièces de cuivre incrustées d'argent qui portent des inscriptions protocolaires anonymes aux noms et titres de souverains mamelouks d'Égypte, et qui, selon toute vraisemblance, ont dû être fabriquées au Caire, il semble bien que certaines particularités, à partir du XIVe et pendant le XVe siècle, y sont manifestes. Les figures y semblent un peu plus rares. La décoration d'oiseaux affrontés, de canards volants disposés symétriquement dans les médaillons, les têtes en dehors, les rosaces de fleurs et de feuilles, prédominent de plus en plus : et surtout l'inscription prend une place capitale, occupant parfois toute la hauteur de l'objet.

L'exposition montre quelques très remarquables pièces qu'on peut considérer comme d'origine égyptienne : les deux chandeliers de M. Ch. Gillot, le plateau de M. Kraft. Il faut, bien entendu, classer à cette même place les pièces qui ont pu être faites pour les sultans du Yemen, cette région du monde islamique ayant été, pendant ces deux siècles, tributaire du sultanat du Caire ; un certain nombre de cuivres, appartenant à Madame Delort de Gléon, n'ont pas, semble-t-il, d'autre origine.

Pendant que cet art avait, en



Cliché Moreau frères.

GRAND CHANDELIER EN CUIVRE REPOUSSÉ
Mossoul, Commencement du XIIIe siècle
Collection de M. Piet-Latandrie

Égypte, des destinées si brillantes, l'influence de Mossoul se faisait également sentir dans des directions tout opposées. La Perse adopta les pratiques de cette industrie à une époque à peu près semblable. Et si jusqu'ici nous n'avons rencontré aucune pièce qui nous donne, par l'inscription, un nom de sultan ou d'artiste, ni un nom de lieu, du moins nous avons de nombreuses inscriptions banales en caractères nettement persans, qui sont autant de certificats d'origine.

Le style des figures est assez différent: nuls objets mieux que les cuivres de M. Edmond Guérin ne peuvent nous instruire. Les corps des personnages semblent s'être allongés et animés. Le costume est autre : ce n'est plus guère le costume arabe, ni la gandourah serrée à la taille par une ceinture, ni le haïk enserrant la tête. Ce sont des robes plutôt larges et flottantes, et souvent de longs rubans noués autour des têtes et retombant de coté.

Le travail en cuivre incrusté se poursuivit en Perse assez longtemps, et nul objet ne peut mieux nous renseigner qu'une petite boîte à M. Garnier, par le charme avec lequel étaient représentées les bêtes, comme l'antilope, le chat sauvage, le lièvre, sujets qui étaient des plus familiers aux enlumineurs des manuscrits de Téhéran.

On peut dire que cet art de travailler le cuivre, de le décorer, fut général dans tout l'Orient, et si quelques peuples ne connurent pas l'art supérieur de l'orner d'une décoration somptueuse d'or ou d'argent incrusté, tous du moins surent le graver. Les khans de l'Asie centrale, Samarkand, Bokara, Hérat, produisirent en ce genre des ustensiles tout à fait beaux, aiguières, cafetières, poires à poudre, d'une forme très élégante et d'un ingénieux parti pris décoratif.

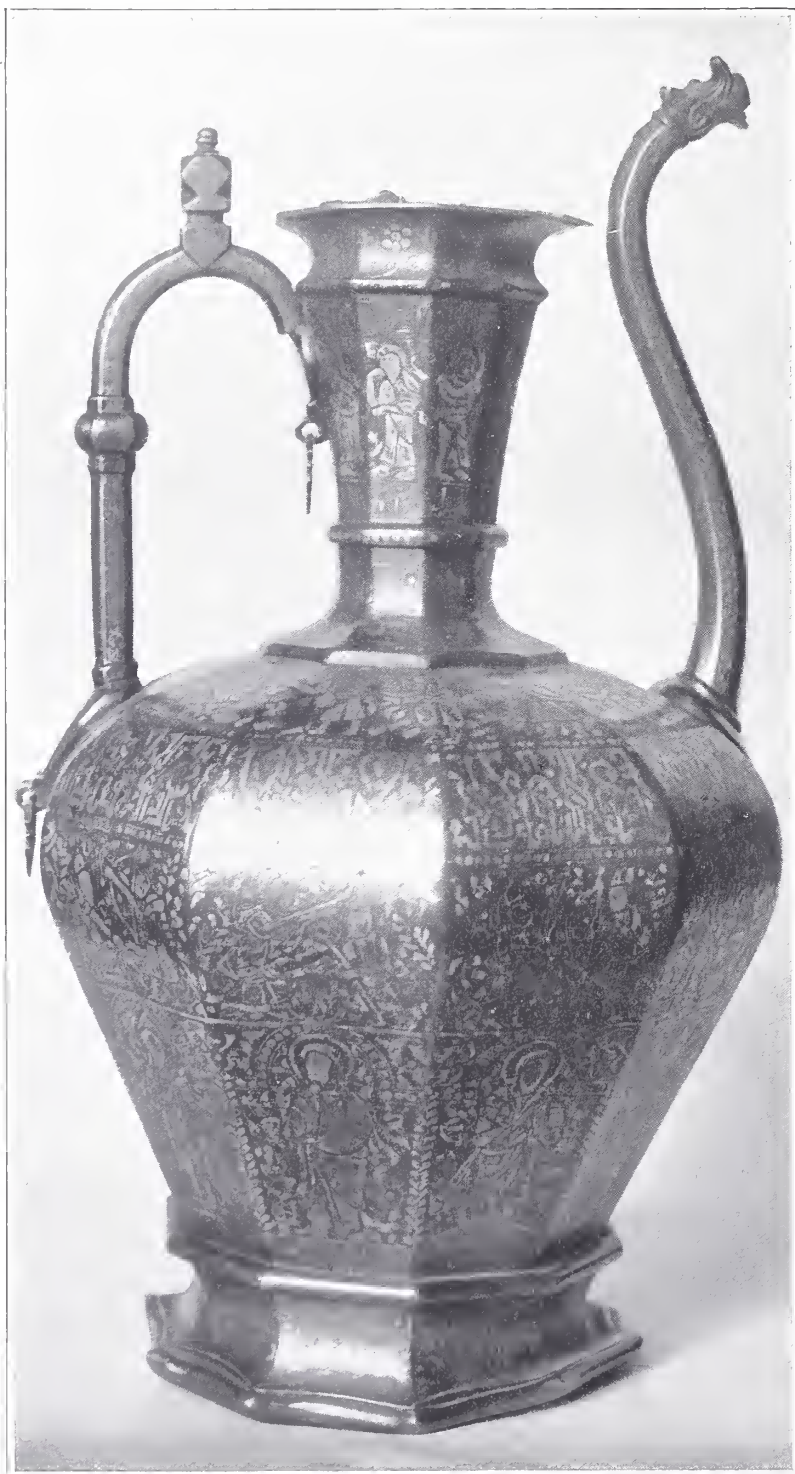
La Turquie connut, elle aussi, aux XVIIe et XVIIIe siècles, toute une orfèvrerie de table en cuivre doré, soupières, buires, cafetières, bols, sucriers, qui fait vraiment un grand effet. M. Piet-Lataudrie en a composé lui-même toute une vitrine, où des orfèvres modernes pourraient trouver, au point de vue des formes, mainte indication des plus intéressantes.

Il ne faut pas se dissimuler que la série des armes a été la partie faible de cette exposition. A part la vitrine de poignards persans et indiens que M. Holstein a bien voulu former avec vingt-quatre pièces choisies parmi les plus curieuses et les plus riches de son importante collection, il a été impossible de trouver dans les collections parisiennes quelques chefs-d'œuvre des armuriers célèbres de Damas ou de Tolède.

Rien n'est plus rare que ce genre d'objets, et il était impossible de refaire, à cette occasion, la vitrine inoubliable que M. de Valencia avait pu garnir de quelques pièces historiques d'Espagne, au Pavillon de la Rue des Nations, en 1900.

Toutefois, la série des casques, dits mongols, était assez complète : il avait été possible d'en réunir une dizaine; on revit celui que M. Gérome a déjà obligeamment prêté à tant d'expositions. Celui de M. Raymond Kœchlin est remarquable de forme et porte une décoration d'une grande inscription d'argent du plus altier caractère. Citons encore ceux de MM. Hugues Kraft, Homberg, Mutiaux, Guiffrey, Masson. Madame Delort de Gléon avait prêté une housse de cheval et un frontal d'une fermeté d'arêtes étonnante et de la plus belle décoration.

Mais si l'art des armuriers d'Espagne manquait à cette fête d'Orient, du moins l'art de ses émailleurs était représenté par des spécimens d'une absolue beauté. Je ne crois pas qu'on puisse rencontrer plus pur décor hispano-mauresque à entrelacs, ni plus riches tons d'émaux que dans la boucle de ceinturon et les deux bouts qui appartiennent à la fameuse collection de M. Sigismond Bardac, intéressants à rapprocher des deux fragments prêtés par M. Homberg. M. Boy, enfin, avait bien voulu envoyer la ceinture complète qu'il possède, et qui est un absolu chef-d'œuvre de goût et d'art. Bien qu'elle ne fût pas de pur travail arabe, il a paru assez intéressant de faire figurer une plaque de coffret ou de châsse en émail champlevé d'Espagne, appartenant à la même collection, où les inspirations décoratives de l'Orient sont manifestes. Il était enfin difficile de rencontrer plus remarquable travail de fonte que dans le grand aquamanile en forme de lion appartenant à Madame Stern.



Cliché Moreau frères.

AIGUIÈRE EN CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
Mossoul, XIVe siècle
(Collection de M. O. Homberg)



Cliché Moreau frères.

SOIE TISSÉE
Perse, XVe siècle
(Collection de M. Peytel)

LA VERRERIE



MINIATURE PERSANE
XVIe siècle
Portraits des princes mongols Akbar et Humayoun
(Collection de M. Henri Vever)

Le rôle de la verrerie a été toujours grand chez les peuples de l'Orient; on sait la quantité innombrable de verres qu'on a retrouvés en Égypte et en Phénicie dans les tombeaux. Les textes nous renseignent sur l'activité qu'avait cette industrie chez les Byzantins.

Elle ne dut pas être plus grande que celle que prit la verrerie en Égypte aux premiers temps de la conquête arabe, à en juger par ces petits disques de verre qui servaient d'étalons de poids, et qu'on a retrouvés en si grand nombre.

Les écrits des voyageurs, tels que ceux de Nassiri Kosraou, sont pleins de leur admiration pour les cristaux de roche gravés, et pour les verres qu'ils rencontraient dans les marchés d'Égypte.

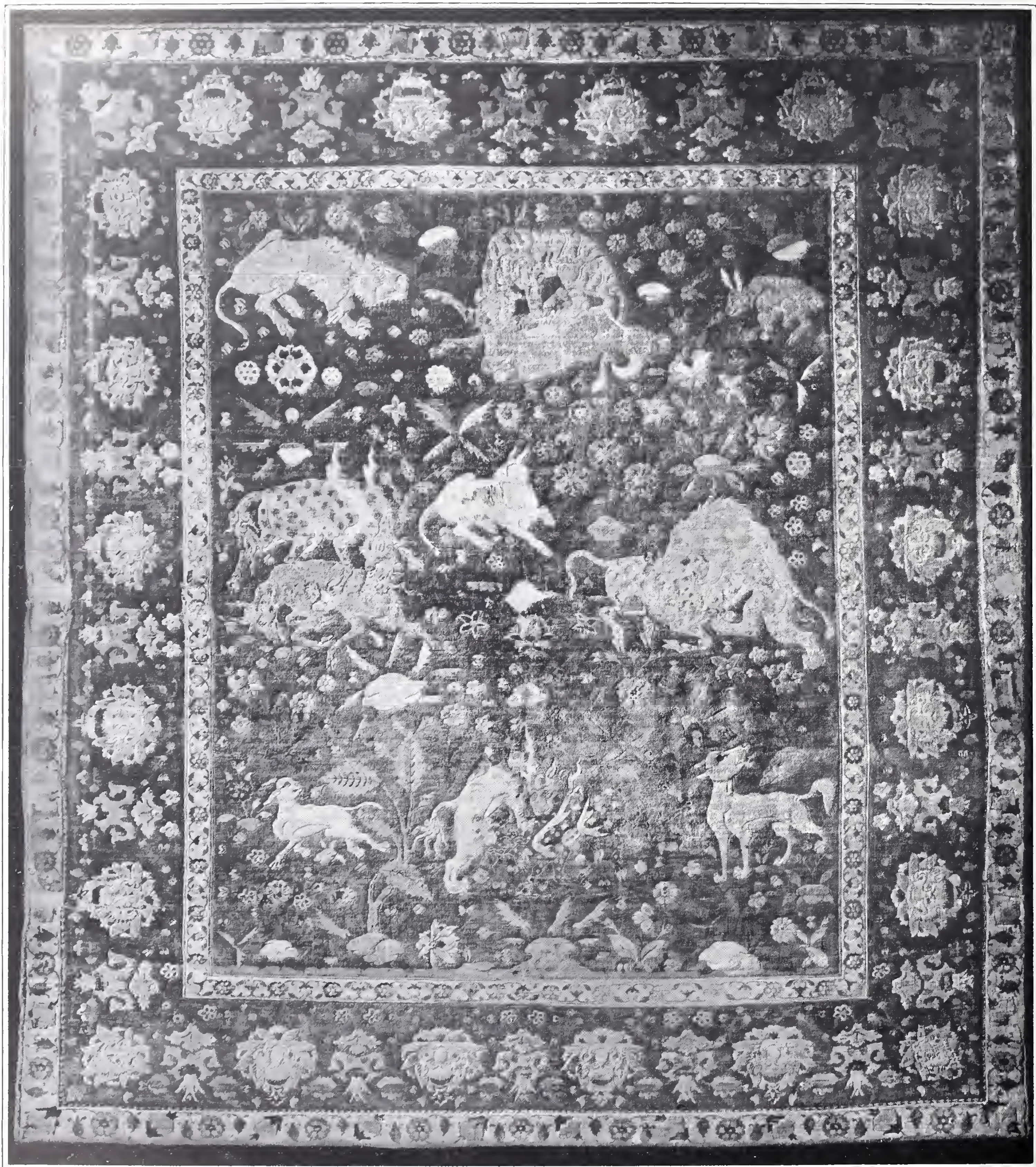
Bien entendu, il ne fallait pas songer à montrer quelqu'un de ces travaux de cristal, taillé et gravé, impossibles à rencontrer dans une collection privée. Pour juger ces admirables travaux, il faut voir au Louvre les deux pièces qui proviennent du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, ou l'étonnante série du Trésor de Saint-Marc à Venise, quelques pièces au British Museum et dans quelques églises de France ou d'Allemagne



MINIATURE PERSANE
XVIe siècle
Portrait du prince mongol Baber
(Collection de M. Henri Vever)

qui les recueillirent sans doute au retour des Croisades.

Quant aux verreries dont nous parle Nassiri Kosraou, elles nous sont inconnues. Il voyageait au XIe siècle, à la belle époque fatimite, et je ne connais pas de verre qu'on



Cliché Moreau frères

PETIT TAPIS DE SOIE
Perse, XVIe siècle. — *(Collection de M. Peytel)*

puisse attribuer en toute confiance à cette époque. Les pièces datées les plus anciennes que nous connaissons sont du XIVe siècle. Ce sont des lampes de mosquées du Caire, dont une grande partie a été conservée et est actuellement une des richesses de son musée d'art arabe. Elles ont été publiées par M. Herz-Bey dans son catalogue, et dans





Clichés Moreau frères.

BRAS DE CROIX EN IVOIRE
ART ROMAN D'ESPAGNE, XIIe SIÈCLE
(Collection de M. Doistau)

son étude de la *Gazette des Beaux-Arts*, cette année même.

Certaines volées dans les mosquées, avant que le gouvernement égyptien ne prît des mesures de conservation, sont aujourd'hui dispersées dans les musées et collections d'Europe. Leur grand intérêt, outre leur beauté, réside en ceci que presque toutes sont au nom du sultan qui avait fait édifier la mosquée, et qu'on peut ainsi en suivre le style pendant plus d'un siècle sur des monuments à date à peu près certaine.

Je ne désespère pas qu'on arrive un jour prochain à en dresser la liste chronologique, ce qui serait facile, grâce à de bonnes lectures, et nous renseignerait avec certitude sur cette branche remarquable de l'art arabe.

Sont-elles de fabrication égyptienne? C'est une question qui prête à la controverse. M. Herz-Bey les a cataloguées comme telles, se refusant à croire que des objets aussi fragiles aient pu être demandés à l'industrie étrangère. Aucun texte pour cette époque du XIVe et du XVe siècle à son début ne nous affirme pourtant une fabrication locale.



Cliché Moreau frères.

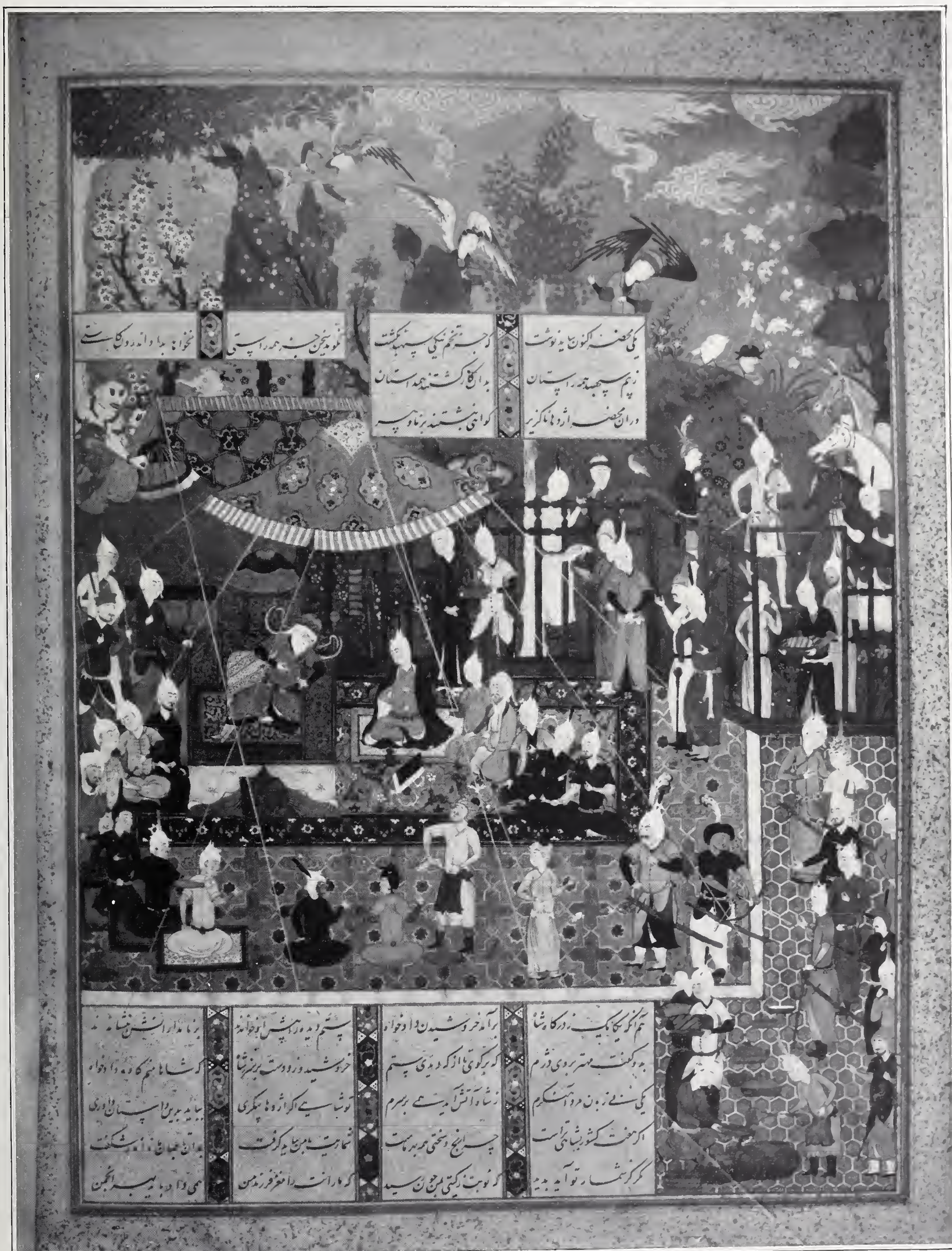
CASQUE MONGOL. — FER INCRUSTÉ D'ARGENT
Asie Mineure, XIVe siècle
(Collection de M. Raymond Kœchlin)

Et au contraire des textes nous disent quelle était la renommée des ateliers de Syrie au XIVe siècle, et quelles merveilles de verrerie on rencontrait alors dans ses bazars. Hafiz-Abrou, voyageur du XIVe siècle, remarque, en traversant Alep, que nulle part dans le monde entier, on ne voit de plus beaux objets de verre, des vases décorés avec plus d'élégance et de goût. Les ateliers de verrerie de la Côte de Syrie étaient en pleine activité, si bien qu'un traité en régla l'exportation entre la Ville de Tripoli et la République de Venise à la fin du XIIIe siècle. Et puis enfin, il y a ce fait surprenant que cette fabrication intensive durant tout le XIVe siècle, qui remplit toutes les mosquées du Caire de ces merveilleux objets de décoration intérieure, cesse brusquement au début du XVe siècle (les lampes les dernières en date sont celles de Kait-bey) et nul événement historique capital en Égypte ne peut expliquer cet arrêt brusque de la fabrication. Au contraire, à cette même époque, les Mongols venaient d'envahir la Syrie, s'emparer de Damas, la bouleverser de fond en comble, et anéantir peut-être une industrie qui ne put pas se relever de ses ruines. D'un autre côté, on peut ainsi s'expliquer que, dans les prises de butin, les Mongols purent s'emparer de quelques belles pièces de verrerie qui furent envoyées par eux en Chine, d'où elles nous sont depuis revenues indirectement. C'est ainsi que M. le baron Edmond de Rothschild a pu acquérir cette jolie bouteille du pavillon de Chine au Trocadéro en 1900.

Ceci dit pour expliquer pourquoi il a paru bon de cataloguer toutes ces verreries au titre générique de provenance syrienne, en attendant un classement plus rigoureux.

Une découverte bien précieuse a été faite sur un fragment de lampe de forme ovoïde, prêté par Madame Delort de Gléon, qui porte une décoration de compartiments à damiers et une frise d'inscription protocolaire aux noms et titres de Malik Achraf-Omar, sultan rassoulide du Yemen (1295-1297). Nous voici avec une pièce datée de la fin du XIIIe siècle, et je ne connais pas de verrerie qui lui soit antérieure. Très rare est un flacon à panse ronde et aplatie portant au centre de chaque face dans un écusson, un aigle les ailes éployées et une inscription aux titres d'un sultan mammlouk. Quelques flacons très irisés prêtés par M. Kelekian peuvent être de la fin du XIIIe ou du commencement du XIVe siècle.

D'une extrême importance, à cause de sa décoration de figures humaines à cette même époque approximative, est un godet de lampe de la collection de M. Gillot. Sous une frise d'inscription à titres d'un sultan, se voient des personnages assis d'un style admirable, le dessin des corps, indiqué par des



Cliché Moreau frères.

PAGE ILLUSTRÉE D'UN MANUSCRIT

PERSE, XVIe SIÈCLE

(Collection de M. le baron Edmond de Rothschild)

émaux profonds et gras, où les beaux rouges jettent un éclat vif, les figures, au contraire, réservées sur le verre et cernées d'un très fin trait d'or.

Des trois pièces importantes qu'a bien voulu prêter M. le baron Gustave de Rothschild, deux portent des inscriptions anonymes d'un sultan mammlouk d'Égypte, certainement du XIVe siècle. C'est une grande bouteille à long col, à panse renflée — et c'est une lampe décorée d'entrelacs émaillés rouges et bleus, de style bien analogue aux lampes dites du sultan Barkouk qui se trouvent conservées au Caire. La troisième pièce, une lampe à grandes inscriptions, porte un nom qui nous donne une date approximative : celui de Nadjin ad din Mahmoud, gouverneur de province, sous le sultan mammlouk Malik Muzaffar (probablement Hadji, 1346).

Une grande lampe dont le pied a été malheureusement refait, et qui a appartenu au savant M. Schefer, nous donne le nom de l'émir Sirgatmitch (milieu du XIVe siècle) et provient de sa Medresseh au Caire.

Deux beaux bassins prêtés par M. le marquis de Vogüé portent les noms du sultan Moyyaed, dont la mosquée date du commencement du XVe siècle.

Une petite lampe charmante a été prêtée par M. Antoine Brimo.

Admirable enfin est une grande bouteille de la belle collection de M. Sigismond Bardac, où, sur la panse très renflée, apparaissent dans des médaillons des personnages de type tartare très prononcé.

Ce sont des pièces comme celles-ci qui militent en faveur d'une origine syrienne ou persane, en se basant sur la longue occupation par les Mongols de ces deux pays.

LA CÉRAMIQUE

Démêler les origines de la céramique orientale et faire son histoire, est un travail très compliqué, qui n'a pas encore été fait et ne le sera pas d'une façon définitive, je le crains, avant longtemps.

Et cependant d'excellentes contributions y ont été apportées, pour tout ce qui concerne la Perse et la céramique à reflets, par M. Wallis, travaillant surtout avec les merveilleux documents que lui fournissait la collection Godman, qu'il avait classée et cataloguée ; — pour ce qui est de la fabrication égyptienne, par le docteur Fouquet, travaillant avec les séries de curieux fragments que lui ont fournis quelques fouilles superficielles opérées dans les décombres du vieux Caire, à Fostat ; M. von Falke, enfin, a tout à fait bien mis les questions au point dans l'excellent petit manuel qu'il a fait dans la collection du Kunstgewerke Museum de Berlin.

Mais, comme toutes ces questions, très complexes d'ailleurs, sont encore confuses, et quels services nous rendraient quelques fouilles méthodiques poussées en quelques points du monde de l'Islam! Comment s'expliquer qu'aucun savant n'y consacre ses efforts, alors que toute l'activité se porte à faire des fouilles en terres antiques, assyrienne, égyptienne ou grecque?

Essayons, du moins très brièvement, d'établir quelques divisions dans toutes ces séries céramiques que les collections parisiennes nous ont offertes avec une véritable générosité. Je ne crois pas qu'il y ait de ville au monde où la curiosité



POIGNÉE DE POIGNARD
Espagne, XIIIe siecle
(Collection de Madame la comtesse R. de Béarn)



VASE BLEU, DÉCOR EN NOIR
Syrie ou Egypte, XIe-XIIe siecle
(Collection de M. Peytel)



Clichés Moreau frères.

BOITE EN CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
Mossoul, XIVe siécle
(Collection de M. Garnier)



Cliché Moreau frères.

TAPIS

PERSE, XVIe SIÈCLE

(Collection de M. J. Maciet)



TAPIS DE SOIE TISSÉ COMME UNE TAPISSERIE HAUTE LICE
Perse, XVIe siècle
(Collection de M. Doistau)

des amateurs se soit complu avec un goût plus éclairé à réunir des pièces, hier encore pour ainsi dire inconnues, et qui seront les matériaux précieux pour l'histoire de demain.

Les monuments les plus curieux qui soient ici montrés ne nous sont connus que depuis peu d'années, et proviennent évidemment d'une fouille. En l'absence de toute enquête sérieuse, et sans ajouter une foi aveugle aux récits des marchands, bornons-nous à les étudier d'après le style de leur décor. Ce sont de grands rinceaux dérivés de la lettre coufique très librement interprétée, en relief noir sur un fond bleu. Ce sont évidemment des pièces tout à fait archaïques, très antérieures à tout ce que nous connaissions jusqu'alors, et qu'il n'est pas trop présomptueux d'attribuer à l'époque abbasside du IXe au XIe siècle. De ces deux vases, l'un appartient à Madame la comtesse de Béarn, l'autre, plus petit, à M. Raymond Kœchlin.

Presque en même temps que ces deux pièces, nous était révélée toute une série de céramiques inconnues jusqu'alors; il est avéré qu'elles furent trouvées à Rakka (sur l'Euphrate), sur l'emplacement d'une ville que les Mongols détruisirent au XIIIe siècle. Nous nous trouvons donc là en présence de pièces antérieures à cette époque. Ce sont des céramiques à terre blanche, assez grossière, décorée d'ornements lustrés d'un ton brun, un peu violacé et piqueté, toujours d'un très beau caractère.

Les collections Kœchlin, Mutiaux et Edmond Guérin ont surtout contribué à en constituer une vitrine.

Toute une famille de faïences, décorées tantôt en reflets d'or, tantôt bleu et noir sur fond blanc, dont on retrouve de nombreux fragments dans les tumuli de Fostat ou de Damas, avaient longtemps été classées sous la dénomination de siculo-arabes. Les types les plus remarquables ont été prêtés par Madame la comtesse de Béarn; ce sont deux pots décorés de paons dans des rinceaux, l'un doré, l'autre sur fond blanc. Mais voici qu'une autre



LAMPES DE MOSQUÉE EN VERRE ÉMAILLÉ. — Égypte, XIVe siècle. — *Collection de M. le baron Gustave de Rothschild*



Cl. Moreau frès. GODET DE LAMPE
Syrie, XIIIe siècle

GOBELET
Venise, XVIe siècle
(Collection de M. Charles Gillot

GODET DE LAMPE
Syrie, XIIIe siècle



Cliché Moreau frères.

MINIATURE
Perse, XVIe siècle
(Collection de M. Louis Gonse)

pièce, appartenant à Madame de Béarn, bleue avec décor à reflets d'or, vient, par l'inscription lue, nous donner le nom de Damas. Précieux point de repère pour grouper autour de lui bien des faïences de provenances inconnues.

Il semble que la Perse musulmane, à ses débuts, connut une céramique à reliefs, dans laquelle se retrouve peut-être un souvenir des formules de la Perse antique. La couverte monochrome, bleu vert, couvre surtout des plaques de revêtement, et une coupe remarquable, que M. Henri Dallemagne a rapportée de Nichapour (Perse), et qui porte une superbe inscription en relief, malheureusement sans signification.

Mais le grand éclat de sa fabrication date de l'époque où la ville de Rey ou Rhagès était puissante et prospère, au XIIIe siècle, avant que les Mongols ne la détruisirent. Nous connaissons les belles céramiques à reflets d'or, décorées très librement de personnages, qui lui sont bien particulières. On en put voir ici de délicieuses étoiles prêtées par M. Guérin, M. Max Lyon et M. Kelekian. Les monuments se revêtaient ensuite de plaques énormes avec un décor architectonique en relief, niches, lampes de mosquées, tels que les superbes plaques de la collection de M. Manzi. — Et cette technique du reflet se poursuivit jusqu'au XVIIe siècle, produisant, au XVIe, de pures merveilles de décors et d'éclat, telles que la très grande bouteille de M. Aynard, et des pièces plus modestes, mais splendides, de M. Peytel, de M. Max Lyon et de M. Dallemagne.

Pour la céramique de Damas, il a été possible de réunir quelques plats de toute beauté, qui suffisent amplement à démontrer la supériorité de cette fabrication. Il est évident que le plat au paon de M. R. Kœchlin, celui aux pavots de M. Peytel, celui aux tulipes et aux pavots sur fond bleu de Madame Chabrières-Arlès, sont le *summum* de la décoration céramique par l'étonnante appropriation du décor et la riche harmonie des tons. — On avait longtemps dénommé Damas une série de faïences fond blanc, décor bleu, telles que la grande vasque de M. Stora, la petite lampe de mosquée de M. Homberg, et les deux plats de Madame Delort de Gléon, qu'on trouve classée actuellement dans tous les



Cliché Moreau frères.

MINIATURE
Perse, XVIe siècle
(Collection de M. Louis Gonse)

musées, aux fabriques d'Anatolie. Elles ont dû certainement y précéder de plus d'un siècle ces petites pièces de céramique de table, charmantes, mais d'un décor un peu grêle, dites de Koutayeh ou de Sivas, dont M. Jeuniette a exposé toute une petite collection. — Dans toute cette région d'Anatolie et de l'Asie Mineure on dut fabriquer en grand nombre ces faïences admirables de matière et d'éclat, où le rouge vif domine, et qu'on a longtemps dites exclusivement de Rhodes.

L'art de décorer la céramique en reflets d'or, que nous avons vu s'épanouir en Perse dès le XIIIe siècle, vint, par des transmissions obscures, enrichir la palette des céramistes maures de l'Espagne. Des textes arabes, publiés par Riano et Davillier, semblent indiquer que les fabriques originaires des faïences lustrées d'Espagne furent à Malaga dès le XIVe siècle, puis à Valence au XVe. On range généralement sous cette étiquette les beaux plats à reflets d'or jaune, décorés de motifs très largement indiqués en bleu foncé. Quelquefois des inscriptions y apparaissent déformées décorativement. Très rarement y interviennent des figures.

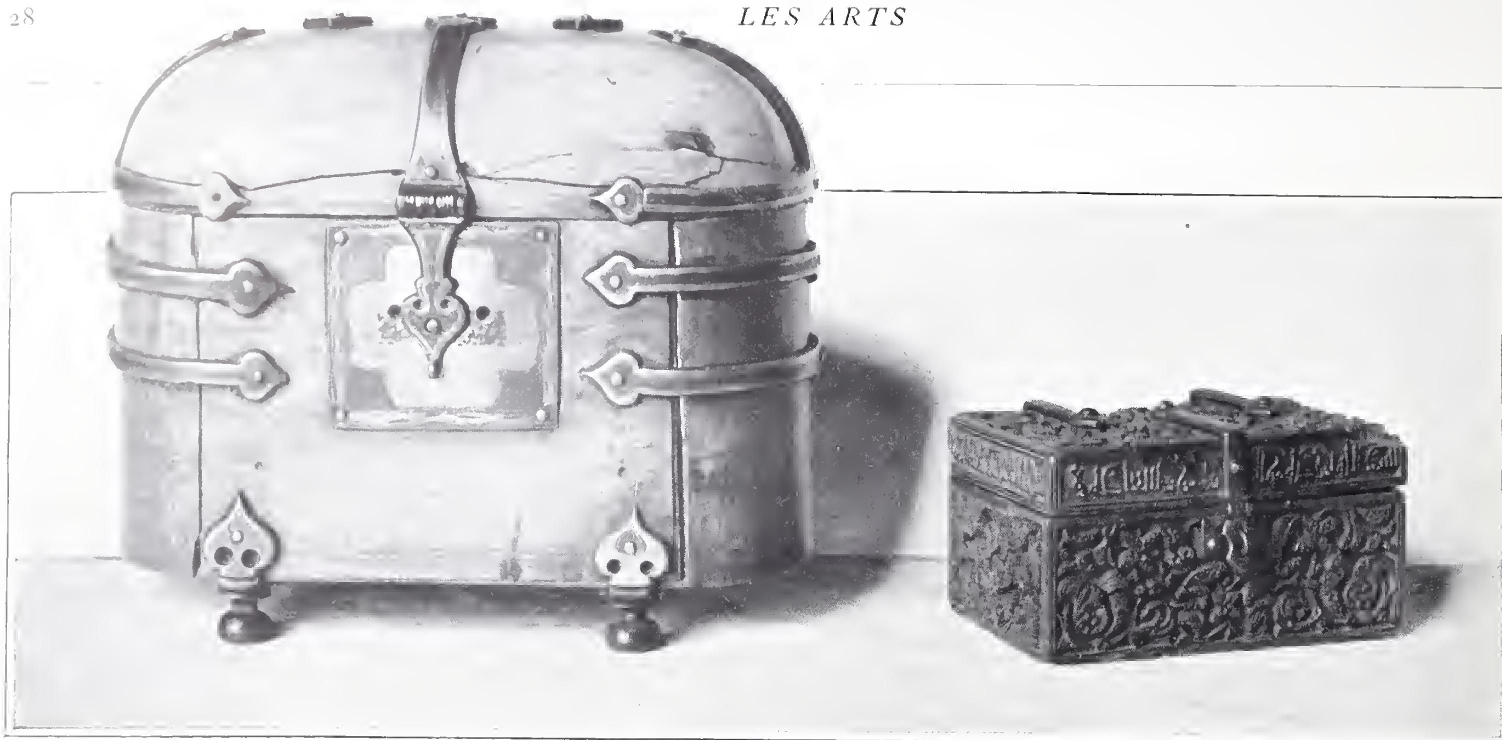
C'est ce qui fait l'extraordinaire rareté du magnifique plat de M. Sigismond Bardac, représentant saint Georges combattant le dragon. Splendides sont encore les beaux plats de M. Peytel, avec un décor de



FRAGMENT D'UN TAPIS. — Perse, commencement du XVIIe siècle.
Collection de M. Sarre (de Berlin)

Clichés Moreau frères.

MOITIÉ D'UN GRAND TAPIS
Perse, XVIe siècle
(Collection de M. J. Maciet)



BOITE D'IVOIRE
Espagne, XIVe siècle

PETIT COFFRET D'IVOIRE
Daté de Zahrâ (vieille Cordoue), 966 de l'Ère. — Espagne, Xe siècle

(Collection de Madame Chabrières-Arlès)

clefs bleues, et de M. Personnaz, qui a bien voulu prêter sa collection entière, riche en plats du XVe siècle, dont un des plus exquis est celui décoré d'une biche.

Avec le XVIe siècle, à Valence, et surtout avec le XVIIe, à Manissès, le reflet devient d'un rouge cuivreux, le décor plus menu et plus maigre.

D'Espagne encore sont des faïences d'une extrême rareté, dont deux spécimens seuls ont pu être montrés à cette exposition; le procédé est celui du sgraffiato italien, le décor gravé à l'outil et l'emploi d'émaux blancs, verts, et bruns plus particulièrement. D'après quelques pièces publiées par Davillier, ces faïences auraient été fabriquées dans une petite ville de la province de Tolède, à Puente del Arzobispo.

Vous remarquerez l'aquamanile en forme d'une sorte de lapin couché, du plus grand caractère, prêtée par M. Piet-Lataudrie, et le petit plat de M. Homberg.

D'Aragon, enfin, serait toute une série de faïences assez communes, décorées de motifs très largement indiqués, et dont M. Boy a prêté quelques pièces intéressantes.

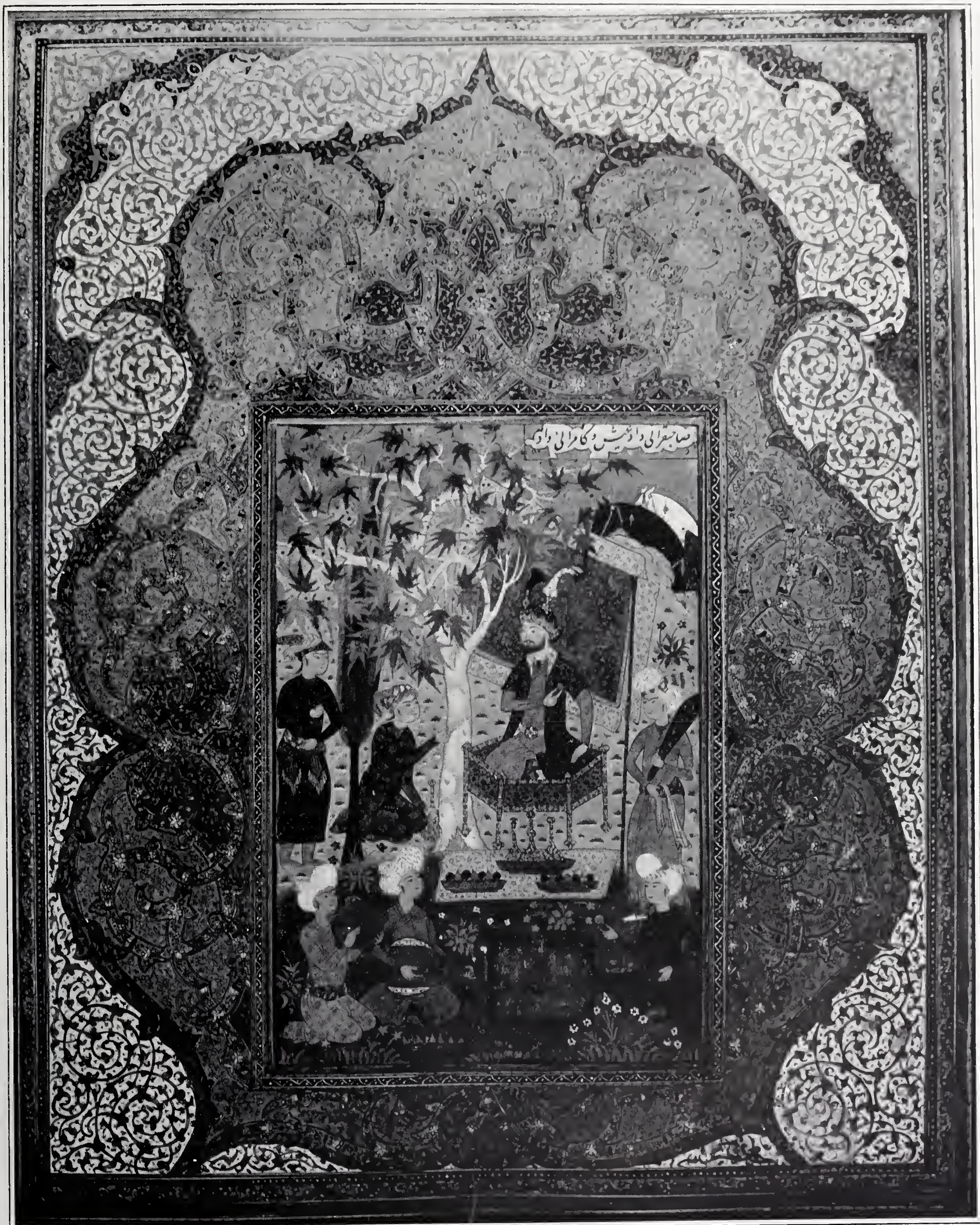


Cliché Moreau frères.

BOITE D'IVOIRE
Espagne, XIe siècle
(Collection de Madame la comtesse R. de Béarn)



BOITE D'IVOIRE PEINT
Espagne, XIIIe siècle
(Collection de M. O. Homberg)



Cliché Moreau frères.

MINIATURE PROVENANT D'UN MANUSCRIT

PERSE, XVIe SIÈCLE. — *Collection de M. Alexis Rouart*

TAPIS ET ÉTOFFES

Cela a été un véritable éblouissement. Rien, en effet, n'est plus extraordinaire qu'un beau tapis de Perse, par l'abondance imaginative de sa composition, où les sujets se pressent et s'enchevêtrent, selon des lois de symétrie cependant très logiques et qui ne sont jamais transgressées. Nulle œuvre de peinture ne saurait atteindre les accords de souveraine harmonie et de rare subtilité que les grands tisserands d'Ispahan ont su parfois réaliser dans ces œuvres admirables ; et il fut possible de montrer une douzaine de ces merveilleux chefs-d'œuvre.

L'histoire du tapis en Orient est demeurée très obscure, et si M. Bode, l'éminent conservateur du musée de Berlin, lui a consacré un petit volume excellent et utile, il n'a pu fournir de textes, de documents écrits qui précisent bien exactement les points d'origine. On a dû en fabriquer très anciennement, et cependant on ne saurait honnêtement dater d'avant le XVe siècle ceux qui nous paraissent les plus anciens.



Cliché Moreau frères.

PAGE ILLUSTRÉE D'UN MANUSCRIT
Perse, XVIe siècle
(Collection de M. H. Vever)

De cette époque peut être cité un petit tapis exposé par M. Kelekian, et portant en bordure des sortes d'écussons carrés avec des caractères déformés. La décoration la plus usuelle des tapis du XVIe siècle emprunte ses éléments aux formules alors usitées en Perse, les palmettes et les fleurs en rinceaux (comme dans les beaux tapis de Madame la baronne Adolphe de Rothschild et de M. le baron Edmond de Rothschild), les scènes de chasse ou les combats de fauves (les surprenants tapis de M. Peytel, de M. J. Maciet, de Madame la comtesse de Béarn, de M. Doistau, de M. Sarre, étonnant avec ses couples d'animaux noirs et jaunes s'attaquant), tous pleins de scènes pittoresques et d'une beauté particulière de dessin que sentent bien les passionnés d'art oriental. Beaucoup d'éléments venus de la Chine s'y rencontrent, quelques-uns de ses monstres et de ses animaux symboliques, et ce ruban dentelé, le tchi, qui est la représentation du ciel (un petit tapis de M. Aynard est plein de réminiscences chinoises). Il y a lieu de supposer qu'un grand nombre de ces beaux tapis furent fabriqués en Perse après les invasions mongoles. — Dans quelques tapis se marque une influence manifeste de l'Inde : tel le fragment prêté par M. Sarre, d'un si beau caractère, où deux éléphants montés s'attaquent sur un fond semé de petits oiseaux et de fleurettes. Peut-être ces tapis furent-ils fabriqués dans le sud de la Perse, à Chiraz.

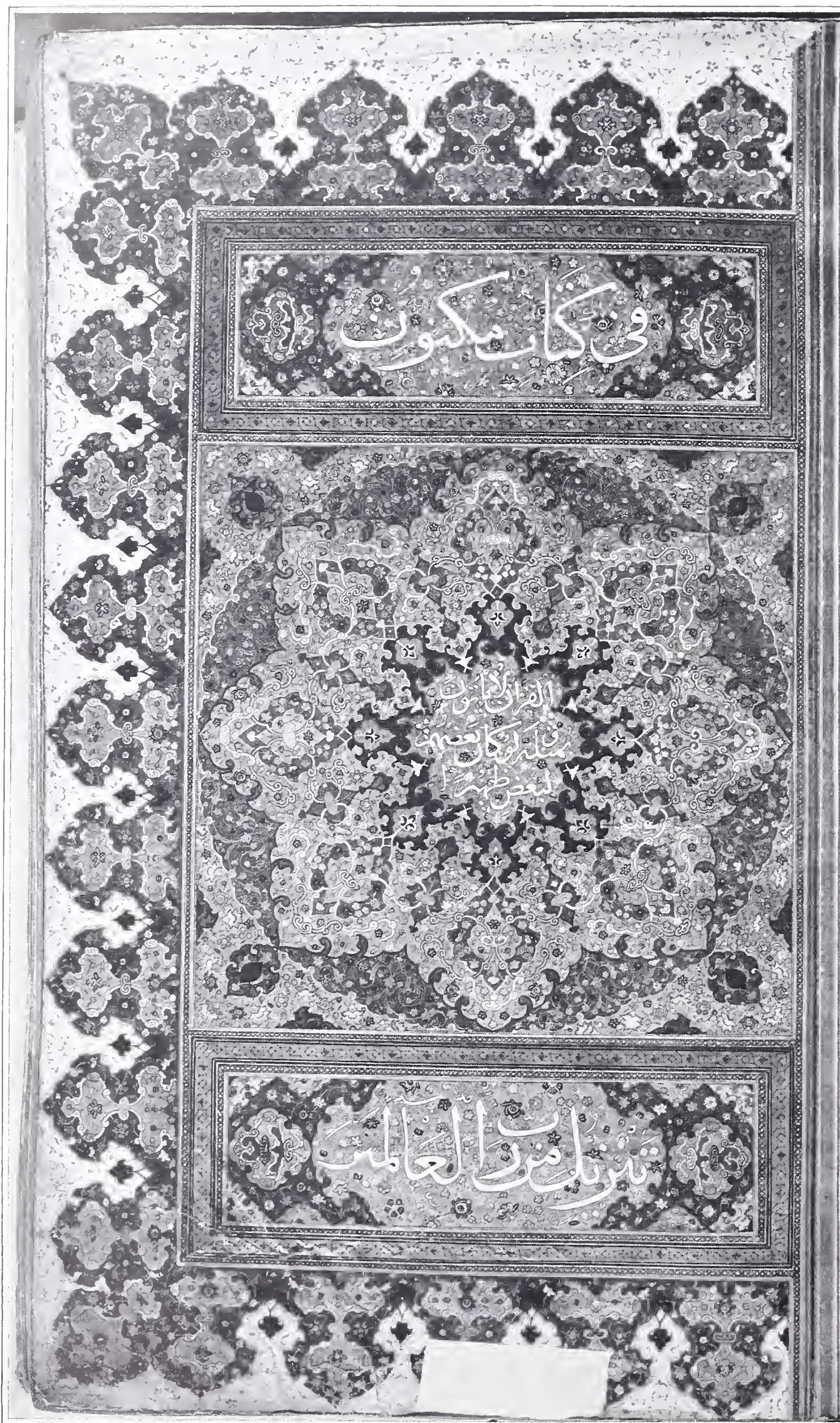
L'histoire du tissu de soie décoré en Orient offre aussi de grandes difficultés, et l'on est très embarrassé pour distinguer les tissus qui ont pu être fabriqués en Égypte de ceux de Damas ou de Bagdad. Il est assez naturel de chercher, pour les tissus décorés de sujets de chasse, une origine très proche de cette Perse sassanide dont toutes ces représentations sont issues.

Quand le dessin floral apparait, il est encore limité pour longtemps dans l'inflexible compartiment géométrique, hérité de Byzance, où le motif offre une surprenante stylisation, emprunté à une flore irréelle. Puis, peu à peu, tout s'assouplit, les lignes perdent de leur rigidité, le décor au XIVe siècle se naturalise par une observation plus vraie de la flore, restreinte d'ailleurs à un petit nombre de types : l'œillet,



Cliché Moreau frères.

PAGE ILLUSTRÉE D'UN MANUSCRIT
PERSE, XVIe SIÈCLE
(Collection de M. le baron Edmond de Rothschild)



Cliché Moreau frères.

PAGE DÉCORÉE D'UN CORAN
Égypte, XIVe-XVe siècle
(Collection de M. Jenniette)

surprenante vigueur. La domination turque apporta quelques changements de technique; on délaisse la frappe au fer pour se servir de matrices; on abandonne en même temps le dessin polygonal et linéaire, pour les motifs naturalistes venus vraisemblablement de la Perse. On obtient ainsi, non plus le décor en creux, mais en relief, et parfois en relief assez accusé. M. Homberg a pu prêter une de ces matrices en bois très dur. Les Persans pratiquèrent aussi les reliures à décors découpés et superposés.

Enfin ils firent également des reliures vernies en mettant sur le cuir un enduit analogue au plâtre, en peignant et en passant sur le tout une couche de vernis. Ils firent ainsi au XVIe siècle des couvertures admirables dans le style des tapis à sujets de chasse.

* * *

Tel est cet art ensorcelant. Aussi bien dans leur architecture que dans leurs arts industriels, les peuples de l'Islam ne se sont jamais départis d'un idéal qui était la marque propre de leur génie. Fuyant la régularité des lignes continues, la monotonie des surfaces vides, ils aiment l'entre-croisement des lignes et les combinaisons infinies des figures géométriques. Les jeux de leur fantaisie semblent affranchis de toute règle, même des lois de symétrie, et cependant il n'est pas d'art qui les respecte davantage, qui soit conduit plus logiquement et qui ait un plus parfait équilibre.

L'ornementation riche et capricieuse, pleine d'amour des choses de la nature, de l'animal et de la plante, est toujours d'un goût savant et sûr, et le sens de l'harmonie dans les formes et dans la couleur se résout toujours en accords parfaits.

GASTON MIGEON.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

CHRONIQUE DES ARTS

Charles Gillot

Les Arts devaient publier dans un de leurs prochains numéros la collection Charles Gillot : déjà les clichés étaient prêts, l'auteur finissait de prendre du collectionneur ces renseignements précis qui font l'intérêt de telles notices... Au milieu du travail, une mort subite et sans doute accidentelle, a enlevé M. Gillot. L'article paraîtra plus tard, et e public jugera de ce qu'est cet ensemble unique et où s'unissaient harmonieusement, e Japon, la Chine, l'Orient et le Moyen âge. Celui qui l'avait formé ne doit pas partir pourtant sans que, dès maintenant, on ne appelle à ses amis dans un dernier adieu qui l fut et la perte qu'ils ont faite.

Charles Gillot était le chef d'une des grandes maisons de gravure en phototypie de Paris. C'était son père qui l'avait fondée et qui, par l'invention du procédé qui porte son nom, le *gillotage*, en avait fait la fortune. Le ils avait continué les travaux du père, et le haut degré de perfection auquel a atteint ces dernières années la gravure en couleur, est n partie son œuvre. Non pas en vérité qu'il prétendît à la science; nul moins que lui 'était théoricien, et c'est l'intelligence technique, l'habileté du tour de main qui lui ont oujours paru les plus nécessaires qualités. Mais son instinct était infiniment sûr et ses alents pratiques, joints à la logique d'un bon ens très éveillé et d'un goût merveilleusement affiné, le guidèrent dans toutes ses découvertes : il leur dut tous les progrès qu'il réalisa dans son art et l'on ne saurait jamais ublier, en parlant de lui, même quand on nvisage le collectionneur, ce côté si spécial e sa nature.

Ses premiers achats furent des estampes ponaises, et l'on ne peut douter que ce fut s extraordinaires qualités techniques de ces avures, les plus étonnantes impressions en uleurs qui aient jamais été faites, que Gillot été tout d'abord frappé : l'imprimeur fut ut de suite séduit en lui. Et pourtant, alors ue parmi ces estampes qui pour la première is faisaient leur apparition en Europe et rivaient pêle-mêle, anciennes ou modernes, nnes ou mauvaises, sur le marché, les amaurs qui commençaient de collectionner en ême temps que lui recherchaient surtout plus fines, lui, guidé par son instinct, mprenait déjà et du premier coup que les is remarquables étaient les plus puissantes, plus fortes et non les plus jolies, et il réusait le premier une série de ces primitifs si es aujourd'hui et si estimés. L'estampe ne d'ailleurs pour lui qu'une entrée en mare et bientôt c'était tout l'art japonais qui licitait sa curiosité; mais toujours le même it le poussait, et si la beauté, la sincérité travail l'attiraient invinciblement, il n'adttait pas ces qualités sans le caractère. Ce t *caractère*, qui revenait souvent sur ses res, il ne le définissait pas très bien, mais ait sans doute la robustesse qu'il voulait e et la grandeur exempte de mièvrerie; or, qualités sont celles de toutes les pièces xtrême-Orient qu'il avait réunies. Au mont où il commença à collectionner les ues, qui sont une de ses plus belles séries, celles du XVIIIe siècle seules, chefs-d'œuvre de finesse, mais d'une excessive préciosité, étaient à la mode; il alla tout d'abord aux pièces archaïques, un peu rudes au premier coup d'œil, bien supérieures pourtant par la noblesse de la conception décorative et par la puissance du travail de l'ouvrier. Pour les poteries, pour les gardes de sabre, il vit de même, méprisant les jolis bols de Satzouma délicatement ornés et les ciselures exquises qui d'une pièce d'armure font un morceau de vaine orfèvrerie, pour s'attacher aux simples grès frustes ou décorés largement, et à ces gardes de fer dont les anciens forgerons avaient su tirer, par la seule beauté de leur technique et la grandeur de leur style, d'admirables chefs-d'œuvre. Et il faudrait citer ses bronzes, ses peintures, ses masques, ses étoffes aussi, dont aucun musée ne possède collection semblable et qu'il faut voir en détail pour comprendre quels prodigieux créateurs de formes ont été ces ouvriers japonais des grands siècles !

Mais ce caractère que Gillot recherchait avant tout, les arts chinois ou japonais ne sont pas les seuls à le posséder, et, beaucoup trop sincère pour qu'aucun exclusivisme lui pût entrer dans l'esprit, il eut bientôt fait de retrouver au Moyen âge et dans l'Orient méditerranéen ces qualités qu'il aimait et admirait si fort. Le Moyen âge, il le connut au Louvre; nul n'y fut plus assidu que lui : chaque dimanche on le rencontrait à la galerie d'Apollon, et il ne fut que juste, quand la *Société des Amis du Louvre* se créa, d'appeler dans son conseil cet amateur passionné de nos galeries nationales. C'est au Louvre qu'il apprit à connaître l'ivoire, la sculpture et le meuble gothiques et les émaux champlevés de Limoges. Pour l'Orient il put admirer dans leur milieu les merveilles de son ancienne civilisation, et les amis qui l'accompagnèrent dans son voyage d'Egypte se souviennent de l'enthousiasme qu'il promena au Caire, des mosquées de Touloun ou de Hassan aux boutiques du bazar; la petite cargaison qu'il rapporta lui fit un premier fonds, rapidement accru à Paris, aussitôt son retour, de verreries, de cuivres et de ces céramiques de fouilles dont les irisations séduisaient si fort son œil délicat. Et tout cela, choyé avec un soin jaloux, voisinait dans ses vitrines et y formait un ensemble harmonieux, par cette raison surtout que celui qui avait réuni tous ces objets, si divers d'origine et d'époque, les avait tous choisis suivant l'idéal qui lui était propre et avait toujours cherché en eux les qualités qui lui étaient chères et étaient vraiment l'*art* à ses yeux.

Cette personnalité si forte ne pouvait ne pas demeurer sans influence et il est certain que, de sa forme spéciale de goût, la trace se retrouve dans bien des collections d'aujourd'hui; c'est que Gillot n'était pas de ces amateurs égoïstes qui jouissent seuls des objets qu'ils ont réunis; il en faisait part à tous ceux qu'il sentait s'y intéresser, les leur mettait dans les mains, leur en expliquait les qualités; il formait ainsi des élèves, dont plusieurs surent profiter de ses leçons. Tous les japonisants d'aujourd'hui le sont, et ceux même qui avaient résisté n'ont pu ne pas s'incliner devant lui quand, à l'Exposition de 1900, au pavillon impérial du Trocadéro, ils ont vu l'apothéose de cet art archaïque dont il avait été l'apôtre et le défenseur passionné. Des merveilles alors sorties pour la première fois des temples et des palais, Gillot jouit plus pleinement peut-être qu'un autre, mais, dès lors, il n'était pas de jour, pas un de ces « dîners japonais » auxquels il était si assidu, où il ne parlât d'un projet de voyage en Extrême-Orient. Que de joies il y prévoyait et de quelles œuvres n'y enrichirait-il pas ses collections!... Hélas! la mort l'a surpris avant qu'il pût réaliser ce rêve, mais ses amis n'oublieront pas ce qu'ils lui doivent et ils se souviendront, si jamais surtout ils accomplissent le voyage qu'il aurait dû faire, que c'est à l'éducation reçue de lui qu'ils doivent une bonne part de leurs jouissances.

RAYMOND KŒCHLIN.

La Galerie

DU PALAZZO ROSSO DE GÊNES

La question a provoqué des articles dans les journaux étrangers et des discussions dans quelques journaux italiens. Il y a eu, — est-il besoin de le dire? — des exagérations et des erreurs. Elle a provoqué, en outre, un projet de résolution soumis au Conseil municipal de Paris; de ce projet, je m'abstiens de parler étant incapable de discuter le testament de la duchesse de Galliera.

Mais, pour le reste, je me propose de mettre les choses au point, c'est-à-dire de prendre l'affaire à ses débuts et de la suivre jusqu'à l'heure présente.

I

La duchesse de Galliera a légué, en 1874, sa galerie du Palazzo Rosso à la cité de Gênes.

Dès lors la galerie est entrée dans la catégorie des musées dénommés en Italie musées civiques, c'est-à-dire municipaux.

Les musées civiques sont nombreux en Italie, je crois qu'ils dépassent cent soixante. Il en est de très importants, plus importants même que certains musées royaux; d'autres, en majorité, sont d'ordre secondaire, mais il n'en est pas un de ceux que j'ai visités — et j'en ai visité beaucoup — qui ne conserve plusieurs ouvrages dont les principaux musées de l'Europe seraient fiers.

Le municipe est propriétaire du musée civique, il le gère comme il l'entend : mais, aux termes des lois italiennes, tous les ouvrages d'art appartenant à des entités morales, sont sous la tutelle du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts qui intervient lorsqu'il le juge utile.

Comme le Conseil communal n'est pas toujours en session, il existe dans les communes une Junte municipale qui représente le Conseil; la Junte est composée du syndic (maire) et de quelques membres du Conseil nommés par leurs collègues.

Au mois de juin 1901, M. Quinzio, directeur de la Galerie Brignole-Sale, installée au Palazzo Rosso, écrivit au syndic de Gênes pour l'informer qu'un certain nombre de tableaux étaient détériorés et exigeaient des réparations.

Le 17 juillet suivant, la Junte nomme une Commission chargée d'examiner les tableaux de la Galerie et d'indiquer une personne capable de faire les réparations jugées nécessaires par la Commission.

La décision de la Junte est d'une grande sagesse; elle se reconnait incompétente et renonce même à son droit de nommer le réparateur.

Donc, dès à présent, le conservateur de la Galerie, on dit ici le directeur, est hors de cause, et tout ce qu'on a imprimé à cette occasion, comme en tant d'autres, sur l'incapacité des conservateurs en général et sur leur manie de faire restaurer les tableaux sans y rien connaitre, ne peut s'appliquer aux travaux dont les tableaux du Palazzo Rosso ont été l'objet.

La Junte composa la Commission comme il suit:

MM. Campora, assesseur municipal, représentant le municipe, président; le marquis D. Pallavicino, président de l'Académie ligurienne; Cantalamessa, directeur de la Pinacothèque royale de Venise; Ridolfi, directeur des musées royaux de Florence; C. Ricci, directeur du musée royal Brera à Milan; le comte Bandi di Verme, directeur de la Pinacothèque royale de Turin; Quinzio, directeur de la Galerie du Palazzo Rosso; Cavenaghi, directeur de l'école supérieure d'art appliqué à l'industrie, de Milan; Borcarzi, archiviste, secrétaire.

Il n'était pas possible de faire de meilleur choix.

Les directeurs des grandes galeries royales de l'Italie sont, en matière de restauration, très compétents; chacun, dans son musée, a un atelier permanent de restauration et la surveillance de cet atelier est le plus grand souci de la direction.

M. Cavenaghi est réputé, et avec raison, le plus habile restaurateur de tableaux de l'Italie, qui en compte plusieurs d'excellents.

La Commission procède à l'examen de tous les tableaux, indique ceux qui avaient besoin de restaurations et nomme l'artiste qui sera chargé du travail.

M. Quinzio, directeur de la galerie, demande la nomination d'un artiste de Gênes; la Commission, à l'unanimité, moins la voix de M. Quinzio, désigne M. Orfeo Orfei de Bologne.

Le choix est approuvé par la Junte municipale et par les personnes compétentes, notamment par l'éminent M. Venturi dont les opinions en matière d'art font autorité en Italie.

M. Orfei a abandonné, depuis plusieurs années, l'art de la peinture, pour s'adonner exclusivement à la restauration des tableaux anciens; les restaurations qu'il a faites à Bologne, à Reggio Emilia et dans d'autres localités, ont solidement établi sa réputation.

Mais le choix n'était pas du goût de M. Quinzio.

Dès lors éclate un conflit aigu.

M. Quinzio trouve mauvaises les restaurations faites par M. Orfei et, à un moment, il pousse les choses au point de lui refuser l'accès de la galerie.

Comment M. Quinzio, après tout, fonctionnaire municipal, peut-il tenir tête à la Junte et à la Commission?

Je l'ignore; on m'a dit cependant que M. Quinzio avait été désigné, dans le testament de la duchesse Galliera, comme directeur de la Galerie et que, par suite, il était en quelque sorte inamovible.

Je n'ai pas pu vérifier le fait.

Malgré tout M. Orfei peut continuer son travail et le terminer.

Le 23 avril 1902, la Commission, à l'unanimité, toujours moins la voix de M. Quinzio, « *Ha reconosciuto che il lavoro di restauro fu eseguito bene* », a reconnu que le travail de restauration a été bien fait, dit le procès-verbal de la séance.

Le verdict ne fit d'abord aucun bruit, mais quelque temps après un journal italien publia contre les restaurations un article d'une extrême violence.

Le rédacteur a vu les toiles avant les restaurations; elles étaient toutes en bon état, c'est à peine si quelques-unes étaient légèrement écaillées, quelques petites retouches suffisaient. Qu'a fait M. Orfei? Les tableaux auxquels il a touché sont noyés dans la brume et brûlés par le pétrole; c'est un désastre, un acte inqualifiable de vandalisme!

Malgré ces évidentes exagérations, exagérations reconnues par le journal qui, à la suite, s'est privé, dit-on, de la collaboration de son rédacteur, la critique a eu de l'écho à l'étranger et en Italie.

On a repris la phrase: *Quod non fecerunt barbari, fecere Barberini*, bien connue, et ne résultant réellement que d'une sorte de jeu de mots, car les barbares ont commis bien d'autres dégâts que la famille Barberini.

On a également fait usage d'un axiome: tel fait est signalé par un journal, nous le tenons comme vrai, jusqu'à preuve contraire!

Mais c'est la négation de toute logique: vous avancez une assertion, c'est à vous de prouver qu'elle est juste et non pas à moi de démontrer qu'elle est fausse; seulement cette façon de procéder est commode et à la portée de tous.

J'ai eu le regret de constater qu'en France, certains de mes confrères, mal informés, ont assuré que les réparations des tableaux du Palazzo Rosso n'ont été entreprises qu'à la suite du projet de résolution présenté au Conseil municipal de Paris. Il était bien facile cependant de s'en rapporter aux dates.

Les restaurations ont été décidées en juillet 1901; elles ont été terminées en avril 1902; le projet de résolution n'a été produit qu'en janvier ou février 1903!

En Italie on a discuté; les journaux ont provoqué des interviews et des lettres.

Il y a eu désapprobations et approbations; on a nié la compétence de la Commission et réclamé une Commission nouvelle. Plusieurs membres de la Commission ont été interrogés séparément. MM. Corrado Ricci, directeur de Brera; le comte Bandi di Verme, directeur de la Pinacothèque de Turin; Cantalamessa, directeur de la Galerie royale de Venise, ont carrément répondu que les restaurations avaient été bien faites, qu'il n'en résultait aucun dommage pour les tableaux et qu'ils prenaient la responsabilité du travail de M. Orfei.

On a imprimé que l'honorable M. Nasi, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, avait envoyé un Commissaire spécial à Gênes; ce n'est pas exact, paraît-il.

Le ministre, interpellé au Sénat, a répondu nettement qu'il partageait l'opinion de la Commission nommée par la Junte municipale.

Donc *la querela è sfumata*, comme on dit en Italie. Mais, avec des personnes qui ne reconnaissent pas leur erreur, une question n'est jamais bouclée.

II

La Commission, comme je l'ai dit, a examiné tous les tableaux de la Galerie du Palazzo Rosso. Elle a constaté qu'en général ils sont bien conservés « *che in generale sono abbastanza ben conservati* », dit le procès-verbal de la séance. Mais elle a reconnu qu'un certain nombre de tableaux avaient besoin de restaurations. Selon la nature des dégâts, elle a groupé les tableaux en trois catégories:

1re CATÉGORIE

L'Enlèvement des Sabines, par Valerio Cartello (1625-1659); *la Charité*, par Reinardo Strozzi, dit il Cappucino (1581-1644); *Cléopâtre*, par Guerchin (1591-1666); *la Madone et l'Enfant*, par Bernardo Strozzi.

2e CATÉGORIE

Portrait équestre du marquis Antoine Brignole-Sale, par Van Dyck (1599-1641); *Portrait de la marquise Paolina Brignole-Sale*, par Van Dyck; divers *portraits d'inconnus*, par Paris Bordone (1500-1570); *la Madone*, par Guido Reni (1575-1642); *le Christ*, par Guido Reni; *Jésus-Christ et Sainte Véronique*, par Antonio Caracci (1582-1618).

3e CATÉGORIE

La Forge de Vulcain, attribuée à Giacomo Bassano (1510-1592); une *Sacrée Conversation*, par Paris Bordone; une *Sainte Famille*, attribuée à Carle Maratta; *Portraits de deux Gentilshommes*, par Van Dyck; *Portrait d'une Mère et de sa Fille*, par Van Dyck; *la Crèche*, attribuée à Paul Véronèse (1530-1588); *Saint Jérôme devant le Crucifix*, attribué à Lucas de Leyde (1494-1533); *Portrait de Francesco Fileto*, sur bois, attribué à Jean Bellini (1426-1516).

Il m'a paru nécessaire de donner cette liste, parce qu'elle indique les tableaux sur lesquels M. Orfei a travaillé et que dans la polémique on a attribué à cet artiste d'anciennes restaurations auxquelles il est tout à fait étranger.

Des procès-verbaux de la Commission, il résulte:

1° Qu'aucune peinture n'est à rentoiler.

2° Que dans certains tableaux et sur quelques points, la couleur a été légèrement soulevée par suite de siccité.

3° Que, dans plusieurs tableaux, de petits fragments de la peinture se sont détachés.

4° Que dans un certain nombre de peintures, le vernis est devenu opaque.

5° Que les fonds de plusieurs tableaux ont été agrandis afin de les mettre à la mesure d'un cadre sans emploi.

6° Que le bois de quelques peintures sur bois avait joué ou était avarié.

Le fait essentiel des observations de la Commission est qu'aucun des tableaux de la Galerie n'est gravement endommagé.

Les Van Dyck et surtout les deux grands portraits des Brignole-Sale, qui sont de beaucoup les ouvrages les plus importants de la Galerie, ont quelques écaillages qui ont été réparés sans difficulté et sans dommage pour la peinture. D'autres tableaux sont dans le même cas de médiocre entretien, mais on ne peut en faire de reproches qu'à la famille elle-même.

Lorsque le palais était habité, les tableaux étaient en partie disposés dans les appartements; ils ont certainement été peu soignés alors et on peut être surpris qu'il n'y ait pas eu de plus graves dégâts.

Il n'est pas possible d'entrer, ici, dans le détail des opérations de M. Orfei; je ne puis cependant passer sous silence la question des vernis qui a donné lieu aux plus vives controverses et dont la solution a été ajournée par la Commission. La voici sommairement expliquée.

Jadis on abusait des vernis; j'en ai constaté sur les peintures anciennes exécutées bien avant l'invention du vernis, notamment sur des tableaux du xve siècle peints à la détrempe, et sur les fresques de la même époque!

On vernissait en couches épaisses et avec des vernis médiocres, de sorte qu'à la longue le vernis prenait une teinte opaque.

Depuis longtemps déjà on a cherché à

rendre aux anciens vernis leur limpidité, sans porter atteinte à la peinture.

Divers systèmes ont été préconisés; celui de Pettenkoffen, professeur de chimie à l'Université de Munich en 1864, a été généralement adopté; il consiste à procéder par l'évaporation de l'alcool.

Depuis quelques années, la méthode de Pettenkoffen est combattue; c'est le motif qui a dicté la résolution de la Commission.

Je puis aussi donner quelques renseignements sur les tableaux peints sur bois.

La Commission n'en a marqué que deux comme devant être réparés : le *saint Jérôme devant le Crucifix* et le portrait de *Francesco Fileto* : ces tableaux sont simplement *attribués*, le premier à Lucas de Leyde, le second à Jean Bellini. Le bois du *saint Jérôme* est vermoulu; on bouchera les trous après les avoir injectés d'un liquide insecticide; c'est ainsi qu'on fait d'habitude.

Le bois du portrait du *Fileto* a gondolé comme cela arrive quelquefois; on le redressera. J'ai assisté, il y a quelques années, à une pareille opération à la Galerie des Offices de Florence. Il s'agissait d'un tableau sur bois de Botticelli, *l'Adoration des Rois;* il avait été repeint, en partie, au XVIIe siècle par un barbouilleur, mais le dessin et la composition étaient bien de Botticelli; le bois avait joué à ce point, que, de plane, la surface était devenue fortement ondée; pour ces raisons, le tableau avait été relégué en magasin. M. Ridolfi, le distingué directeur des Musées royaux de Florence, résolut de le remettre en état, non en retouchant la peinture, mais en aplanissant les ondes. On commença par réduire le bois à la moindre épaisseur possible; puis on posa le tableau sur un très solide parquet de bois. On imposa à l'appareil des poids rendus successivement plus pesants; au bout de quelques semaines, l'appareil fut levé, et le tableau apparut sur un plan parfaitement horizontal et sans la plus petite craquelure.

III

Tout ce que je viens de dire sur la Galerie de Palazzo Rosso est conforme à la vérité des faits. La querelle est née d'une rivalité de personnes et d'un article de presse, blâmé du reste par la direction du journal.

Je me suis abstenu de résumer les discussions sur la restauration de tableaux, parce que ces discussions m'ont paru être trop violentes pour être impartiales. Et puis, c'est une question très compliquée que celle des restaurations. Je n'ai sur elle que quelques *clartés*. On ne vit pas dans une cité comme Florence sans fréquenter dans quelques ateliers de restaurateurs; j'ai eu la fortune de visiter assez souvent le *studio* de l'un des restaurateurs les plus estimés et aussi de quelques autres très habiles. Dans ces entretiens et en suivant attentivement le travail j'ai appris des choses que je savais déjà et d'autres que je ne savais pas.

Il n'est pas un seul des manuels sur la manière qui puisse servir de guide certain; ils donnent, de-ci de-là, quelques indications générales, et c'est tout. De plus, il y a divergences d'opinion entre les auteurs même sur quelques points essentiels. La restauration des tableaux anciens tient à la science et à l'art. A la science, en ce sens que le restaurateur doit connaître la technique de toutes les époques de la peinture; à l'art, puisqu'il doit, sur les surfaces qu'il répare, produire l'illusion de la peinture originale. Il faut donc que cet artiste soit un homme instruit et un peintre habile faisant abstraction de son tempérament personnel.

Chaque fois qu'un restaurateur se trouve en présence d'un tableau à réparer, il se trouve en même temps en face d'un nouveau problème à résoudre. Même s'il a la spécialité d'une époque, il n'emploiera pas absolument les mêmes procédés pour un Benozzo Gozzoli (1420-1498) que pour son maître Fra Angelico (1387-1455), car ces deux peintres n'avaient pas, pour atteindre cependant des résultats à peu près pareils, une technique identique. Et lorsqu'on se rend un compte approximatif de ces difficultés, comment admettre un seul instant qu'un écrivain d'art, quel que soit son mérite, qu'un peintre quel que soit son talent, puisse discuter une restauration, s'il n'a pas fait une étude spéciale du travail et surtout s'il est loin du tableau? Et cependant cela arrive; mais alors on peut dire, à l'imitation des Arabes : ce sont paroles pour le vent.

(Italie, mars 1903.)

GERSPACH.

TRIBUNE DES ARTS

Vandalisme

Mon cher Directeur,

J'ai lu, comme vous pensez, avec grand intérêt les explications si attendues de M. Karl Voll au sujet de la restauration des Dürer de la Pinacothèque de Munich. Je voudrais pouvoir les trouver satisfaisantes, et, très sincèrement, j'aimerais à être persuadé que, dans le nettoyage dont parle M. Voll, l'œuvre du maître, non seulement n'a pas perdu, mais a gagné réellement, en reparaissant au jour aussi intacte qu'avant l'intervention de Fischer. Je ne saurais, malheureusement, partager la superbe sérénité d'âme avec laquelle M. le conservateur de la Pinacothèque considère son ouvrage et envisage la nouvelle restauration qu'il nous annonce.

S'il peut, à bon droit, se louer d'avoir restitué, au dos d'un des panneaux, la *Madone* que recouvrait une couche d'ocre rouge, il ne saurait assimiler à cette opération, où il n'y avait que profit à espérer, celle qui consistait à *effacer une œuvre d'art* en risquant de dégrader du même coup celle qu'elle recouvrait et avec laquelle, depuis trois siècles, elle avait dû faire corps.

Vous avez fort bien exposé vous-même les objections et les doutes qui surgissent dans l'esprit au récit de ce nettoyage, si simple... sur le papier, où l'on voit des repeints de trois cents ans s'évanouir comme une fumée sous l'action de je ne sais quel liquide magique et laisser apparaître dans sa virginité première l'œuvre qu'ils cachaient, sans que celle-ci ait été le moins du monde endommagée par eux ni effleurée par la main légère du restaurateur.

Mais voici qui change ces doutes en certitude : la revue de Munich *Die Kunst* (numéro de février 1903, p. 248) éditée par la maison Bruckmann qui a eu le privilège d'exécuter les photographies que nous avons reproduites, et dont l'enthousiasme est sans bornes pour « la restauration magistrale accomplie par le professeur Hauser », après avoir conté le nettoyage infligé aux panneaux, ajoute comme une chose toute naturelle : « *auch sind dabei die durch den Uebermaler beschädigten Teile wiederhergestellt worden* (EN OUTRE, ON REFIT LES PARTIES ENDOMMAGÉES PAR LES REPEINTS). »

Voilà qui, n'est-ce pas? justifie singulièrement nos assertions d'hier et nos appréhensions d'aujourd'hui pour le panneau central. M. Voll, après cela, nous permettra bien de lui demander nettement : OUI OU NON, M. HAUSER A-T-IL ÉTÉ AMENÉ A RETOUCHER L'ŒUVRE PRIMITIVE ?

Toute la question est là, et elle n'est que là.

Si l'assurance formelle nous est donnée qu'il n'a été *aucunement* touché à l'œuvre de Dürer, nous nous déclarerons satisfait, et plus que satisfait : émerveillé.

Mais cette heureuse et étonnante exception à ce qui, trop souvent, est de règle en pareil cas ne nous empêchera pas — de deux maux choisissant le moindre, et fermement persuadé qu'en cette matière la vérité documentaire importe infiniment moins que la bonne conservation d'un chef-d'œuvre — de nous en tenir à cette règle aujourd'hui à peu près universellement admise, mais qui, en Allemagne, semble encore tellement neuve qu'un conservateur de musée, de son propre aveu, ne sache s'il la faut trouver plus risible que perverse : le respect absolu des œuvres d'art.

Puissent les directeurs de la Pinacothèque de Munich s'en inspirer désormais et ne pas jalouser plus longtemps les lauriers de leurs collègues de Gênes!

Veuillez agréer, etc. A. M.

L'Annonciation de Pietro Cavallini

A SAN MARCO DE FLORENCE

Moulins, le 22 février 1903.

Monsieur,

Sans vouloir faire une critique quelconque de l'article de M. Gerspach (1) au sujet de l'Annonciation de Pietro Cavallini, qui est de nouveau visible dans l'église San Marco, à Florence, je me permets de vous signaler que dans l'édition Milanesi de Vasari, cette fresque était indiquée comme existant toujours, quoique entièrement repeinte. — De plus, Cavalcaselle, dans *la Storia della Pittura in Italia* (Lemonnier, 1er volume, p. 172-173), donne la description de cette fresque, sauf celle de la partie supérieure, à ce moment couverte par le badigeon : je ne le reproduis pas pour ne pas allonger cette lettre outre mesure. Néanmoins, voici la traduction intégrale de deux notes qui s'y rapportent.

1. — Le manteau bleu de la Vierge est entièrement repeint à neuf, de même que la robe qu'il recouvre est retouchée partiellement. Le manteau de l'Ange est également retouché, et, par suite d'autres retouches, les chairs ont poussé au noir. Les nimbes d'or et les inscriptions ont été refaits à neuf, et, dans le fond, la couleur manque çà et là.

2. — En observant bien cette fresque, on découvrira en elle le même caractère que présentent, à l'exception des parties retouchées, quelques Saints peints à fresque dans diverses chapelles du pourtour de S. M. del Fivre. Il n'est donc pas inadmissible de croire que Lorenzo di Bicci, qui peignit ces chapelles à fresque, ait également peint l'Annonciation de San Marco, d'autant plus que Vasari lui-même dit qu'il peignit à San Marco, et bien que les travaux, qu'il mentionne comme étant de lui, aient péri.

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations très distinguées.

UN ABONNÉ.

(1) Voir *les Arts* n° 14, *Courrier d'Italie*.

L'HYGIÈNE DANS LES ŒUVRES D'ART

Monsieur le Directeur.

Vous avez, récemment, ouvert dans vos colonnes une bien intéressante rubrique : la question de *l'Hygiène dans les œuvres d'art*.

Du moins, je la considère comme doublement intéressante, puisque je me trouve être à la fois hygiéniste et collectionneur.

Permettez-moi d'apporter à ce sujet une contribution qui ne sera pas, j'espère, inutile, et que je me permettrai de déclarer assez neuve.

Comme membre du Conseil supérieur de l'Hygiène, j'ai beaucoup contribué à faire publier, afficher et répandre ces petits avertissements de tous les formats et de toutes les rédactions, invitant le public à s'abstenir de cracher dans les wagons, omnibus, salles d'attente, halls, enfin en tous les lieux de réunion publique

Mais ce n'est pas suffisant. Je voudrais encore, — et comme je ne serais pas certain d'entraîner mes collègues à adopter ce corollaire, je demande d'abord pour lui la publicité de votre Tribune des *Arts*, je voudrais que dans tous les musées, chez tous les conservateurs, dans tous les ateliers de restauration, chez tous les marchands de tableaux, et pour un peu de plus chez tous les collectionneurs, on affichât une interdiction ainsi conçue :

Il est défendu de cracher sur la peinture.

Vous avez bien lu, Monsieur. Il ne s'agit pas là d'une expression figurée, dans le sens de « faire fi de telle ou telle œuvre peinte », ainsi que cela se pratique entre artistes parlant de l'œuvre de l'un de leurs collègues. C'est bien de l'opération physiologique qui consiste à expectorer sur les tableaux des liquides fournis par la nature que je veux signaler le danger.

Edmond de Goncourt a écrit quelque part que « l'objet qui entend le plus de sottises, c'est un tableau de musée ». Moi, je dis que l'objet sur lequel on crache le plus, c'est un tableau, qu'il appartienne à un musée ou non. Ceux même qui ne disent pas de sottises devant un tableau de maître ne se font aucun scrupule de cracher dessus. Singulière façon, vraiment, de témoigner son respect pour une œuvre d'art en lui jetant cette humide injure, et d'exprimer son enthousiasme en se vidant les glandes!

Et c'est pourtant ce qui a lieu souvent, à chaque instant, perpétuellement ! Vient-on d'acheter un tableau dont une patine obscurcit l'éclat ? Pif ! on crache, et on frotte.

Un marchand veut-il vous mieux montrer l'effet d'une peinture restée en son magasin et qu'un léger nettoyage raviverait? Paf! il crache et il frotte.

Un peintre même, veut-il vous faire apprécier une de ses œuvres à laquelle il tient beaucoup et pour laquelle il exigerait un profond respect? Il va la chercher dans un coin de son atelier, et, pouf! il crache et frotte, recrache et refrotte. Et, pourtant, il ne crache pas sur ses enfants avant de vous les présenter : il les fait débarbouiller par leur maman ou leur nourrice.

Et frottent et crachent les conservateurs dans leur cabinet, les restaurateurs dans leur officine, et les gardiens de musée, et les garçons de magasins, et tout le monde, et moi je l'ai fait, et vous peut-être !...

Or, Molière a judicieusement fait dire par ses médecins à M. de Pourceaugnac : « Voilà un mauvais signe : sputation fréquente ! »

Je vous épargne, Monsieur, l'affreux spectacle qu'évoquent de pareils traitements prodigués depuis des siècles à tant de tableaux. Je ne veux pas offenser la légitime délicatesse de vos lecteurs, même s'ils se sont eux-mêmes, comme les autres, livrés à cet inconscient exercice...

Je demeure sur le terrain de l'hygiène, et de l'hygiène artistique. Or, mes collègues du Conseil supérieur ont, entre autres rédactions, adopté celle-ci, qui faisait ma joie et qu'ils maintinrent malgré mes observations : « Ne crachez pas à terre : c'est toujours dangereux et *quelquefois* dégoûtant. » Je voulais leur faire dire que c'était toujours dégoûtant. Ils ne l'admirent point. Mais en matière de peinture, cracher sur les tableaux est, en effet, quelquefois dégoûtant et *toujours* dangereux.

Le poète a dit :

Une larme coule et ne se trompe pas.

Le crachat, lui, se trompe toujours !

Et maintenant, Monsieur le Directeur, je vois qu'il faut s'expliquer sur la nature de ce danger.

Ne croyez pas que ce soient les passants qui sont le plus menacés dans ces horribles jeux. Ils le sont sans doute. Car enfin les envols de microbes qui sont dangereux lorsqu'ils s'élèvent du plancher de quelque vulgaire omnibus, ne cesseraient pas de l'être parce qu'ils émanent de la surface de quelque sublime chef-d'œuvre. Il est impossible de faire une statistique à cet égard, mais soyez sûr que certains tableaux ont innocemment fait beaucoup de mal — ou risqué d'en faire, n'exagérons rien — aux pauvres spectateurs.

Non, ce sont les tableaux eux-mêmes qui sont voués aux plus lugubres destinées par ces pratiques malsaines et malséantes.

Savez-vous ce qui se produit, lorsqu'un tableau a été bien soumis à ce rapide et traître régime, si inoffensif en apparence? C'est qu'au bout d'un certain temps, on voit apparaître au fond des petites rugosités de toute sorte qui forment la surface d'une peinture, des végétations blanchâtres, des fongosités multiples, hideuses végétations, monstres qui seraient épouvantables au microscope, et qui sans microscope sont délétères, caustiques, désagrégeants, ruineux, léthifères. Imaginez les qualificatifs les plus affreux, et vous aurez une faible idée des ravages causés.

Ces ravages se perpétuent dans le vernis. Lorsqu'on les voit apparaître, ces livides couches de champignons, on s'empresse d'essayer de les faire disparaître... en recrachant dessus! Et les « nouvelles couches » seront à leur tour emprisonnées sous des vernis nouveaux.

Voilà, Monsieur le Directeur, le mal signalé dans toute son étendue. Le remède ? Il n'y en a pas d'autre que celui que je vous ai indiqué : l'écriteau dans les musées, chez les marchands, partout. Alors peut-être se décidera-t-on à employer pour le lavage, total ou partiel, des tableaux, des moyens plus rationnels, plus propres, plus hygiéniques et j'ajouterai enfin, plus pratiques.

Peut-être les anciens tableaux n'en subiront-ils pas moins les conséquences des « sputations » d'antan. Mais aux nouveaux ces maux seront épargnés.

Et maintenant, Monsieur le Directeur, après avoir parlé, en hygiéniste consciencieux, de la tuberculose de la peinture, je voudrais aussi vous parler du deuxième grand fléau à l'ordre du jour (j'allais écrire : à la mode), celui de l'ALCOOLISME!

Mais cela m'entraînerait un peu loin, et je vous demanderai la permission de vous faire encore à ce sujet une prochaine communication

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression, etc.

Dr R........
d. m. P.

LA TIARE DE SAÏTAPHARNÈS

Nous nous préparions à consacrer une partie de cette chronique à l'authenticité de la tiare de Saïtapharnès, et nous avions reçu à ce sujet des communications qui, dans l'état où la question se trouvait il y a quinze jours, avaient le mérite de soulever des points nouveaux et de formuler des désirs qui sont ceux de l'immense majorité du public. Il a semblé, en effet, que, dans cette confuse et étrange discussion, on avait écarté les deux points sur lesquels, tout d'abord, il convenait qu'on fût fixé : expertise technique faite par des techniciens et recherche des origines de l'objet, de la façon dont il est entré dans les collections nationales.

Là est la vérité : c'est pour avoir omis de tels principes que, jadis, l'Académie des Sciences courut une si pénible aventure en donnant, dans ses séances et dans ses bulletins, une publicité officielle aux communications de M. Chasles. Sans vérifier les documents, sans demander la communication des originaux, sans examiner leur aspect physique, l'Académie, sur la parole d'un géomètre illustre et parfaitement honnête homme, mais dont la compétence en matière de manuscrits était nulle, authentiquait un roman qui bouleversait toutes les notions de l'histoire scientifique. A ce roman on opposait vainement des textes contradictoires; M. Chasles arrivait, huit jours après, avec de nouvelles preuves, toujours en copies, et la polémique s'éternisait sans qu'on vît le moyen d'en sortir. Quelqu'un qui, malgré sa jeunesse et son incompétence au sujet de la *Gravitation*, se trouvait assister à des conférences au sujet de cette étrange discussion, eut l'audace de demander qu'on montrât, à la fin, les documents originaux : « Jeune homme, lui répondit d'un ton sans réplique l'un des secrétaires perpétuels, prenez garde, vous mettez en doute la parole de notre vénéré confrère M. Chasles. » Il fallut pourtant en passer par là : du coup le roman s'effondra, Vrain-Lucas fut démasqué et cette étrange histoire eut son dernier chapitre en police correctionnelle.

Tel est le souvenir qui venait naturellement à la mémoire des moins instruits. Au moment où, dans ce journal, on s'apprêtait à donner quelques indications analogues, la désignation comme expert de M. Charles Clermont-Ganneau est venue donner satisfaction à toute la descendance de saint Thomas. M. Clermont-Ganneau n'est pas seulement un savant illustre, il est un savant personnel. Bien que professeur au Collège de France, directeur à l'École des Hautes Études, premier secrétaire interprète pour les langues orientales, il ne se rattache à aucune coterie, il n'est d'aucune corporation, et c'est uniquement par son immense savoir, sa prodigieuse clairvoyance, un don unique de perspicacité qu'il a forcé toutes les portes. Hors de France, sa renommée est immense et incontestée ; en France, il a des admirateurs, un petit nombre d'amis très chauds et beaucoup d'ennemis. C'est qu'il porte partout une parole de loyauté, qu'il ne ménage aucune intrigue, qu'il ne se plie à aucun compromis, et que, dès ses premières années, par tempérament autant que par conviction, il est allé au bout de sa pensée. Avant même qu'il fît partie de l'Académie des Inscriptions, il y soutint des polémiques fameuses où, fort de ses découvertes et de ses convictions, il n'abandonna rien de ses dires. Depuis lors, il a persévéré. Certains trouvent cela diabolique, surtout les fabricants de fausses poteries, de fausses bibles et de faux camées. Lisez ce petit livre, qui est un chef-d'œuvre d'ironie : *Les Fraudes archéologiques en Palestine*, et vous saurez pourquoi.

F. M.

LES ARTS

N° 17 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Mai 1903



FERDINAND HUMBERT. — PORTRAIT DE MADAME B..., ET DE SES ENFANTS
(Société des Artistes Français)

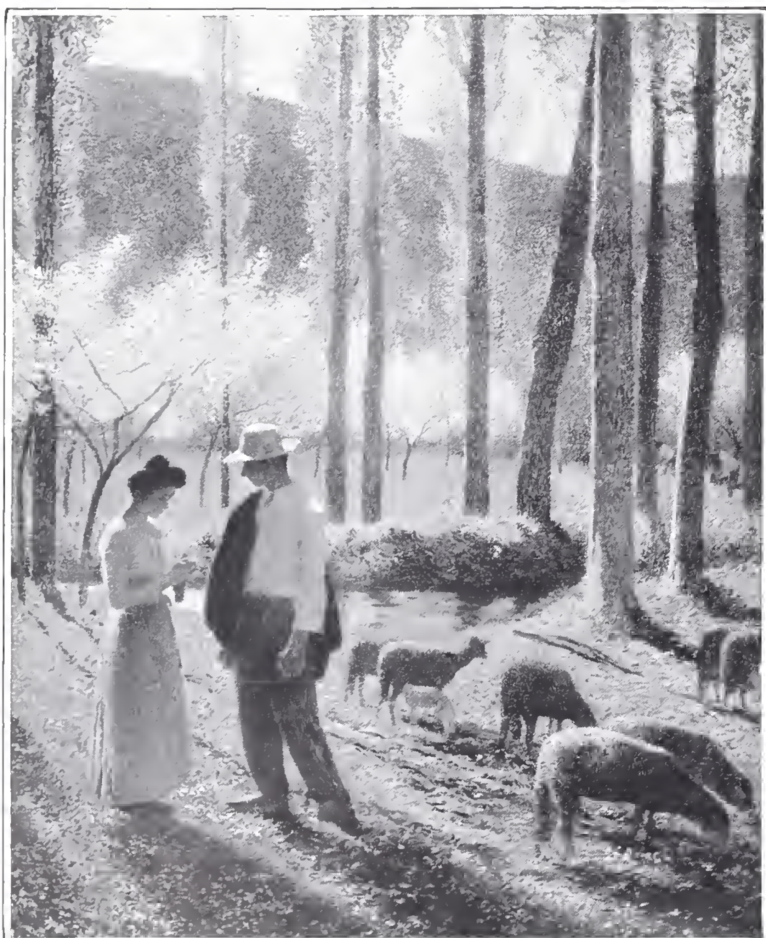


HENRI MARTIN. — PANNEAU DÉCORATIF. — FRAGMENT D'UN ENSEMBLE POUR LE CAPITOLE DE TOULOUSE
(Société des Artistes Français)

LES SALONS DE 1903

(Lettre à un ami de province)

Vous me demandez de vous donner, en quelques lignes, mon impression sur les Salons... Savez-vous que les Salons c'est, cette année, un peu plus de sept mille cinq cents œuvres d'art, sans compter le sarcophage d'Israël Rouchomovski ? Je viens de me promener, pour l'amour de vous, à travers ce prodigieux déballage, et, rentrant chez moi, la tête et les yeux endoloris par le choc simultané de tant de couleurs et de tant de formes, j'essaie de





HENRI MARTIN. — PANNEAUX DÉCORATIFS. — FRAGMENTS D'UN ENSEMBLE POUR LE CAPITOLE DE TOULOUSE
(Société des Artistes Français)

remettre un peu d'ordre dans les idées... que je n'ai pas.

Et d'abord, pour me dispenser de toute énumération, je vous envoie les catalogues. Feuilletez-les, lisez-les à loisir, si vous êtes curieux de savoir ce que les gens connus exposent. Vous comprendrez, à les parcourir, l'inutilité de tout dénombrement et même la vanité de toute critique.

« Mais, sommes-nous en progrès ou en décadence? » La question, me dites-vous, fut mise à l'ordre du jour de votre Société pour l'Encouragement du Commerce, de l'Agriculture et des Beaux-Arts, et vous me faites l'honneur de me demander mon avis. Ceci, mon ami, dépend de votre



JEAN-PAUL LAURENS. — JEANNE D'ARC. — TRIPTYQUE. — FRAGMENT : JEANNE MONTE AU BUCHER
(Société des Artistes Français)

humeur... Sachetti raconte que, le vieux Taddeo Gaddi, fidèle disciple de Giotto et qui avait eu la gloire de travailler aux côtés du maître d'Assise, de Santa Croce et de Padoue, reçut un jour la visite d'Andrea Orcagna. La conversation tomba sur l'état de l'art contemporain. « Y a-t-il eu, demandait Orcagna, un grand artiste depuis Giotto? — L'art s'en va tous les jours! » répondit tristement le vieux peintre, du même ton sans doute que Célestin Nanteuil disait, vers 1855, aux derniers romantiques : « Il n'y a plus de jeunes gens! » Et pourtant, à l'horizon prochain tremblait déjà l'aurore du radieux quattrocento, et peut-être étaient-ce les premiers symptômes, à peine discernables encore, du renouvelle-

ment, qui faisaient l'inquiétude et la tristesse du grand giottesque vieilli!

Si donc vous tenez pour une certaine « manière » ou pour un certain « style », — si vous avez été classique avec M. Bouguereau, ou « impressionniste » avec M. Claude Monet — si vous avez professé qu'il n'y avait d'art, de grand art, d'art véritable que dans certains partis pris d'école ou de facture, — que la peinture claire et le « pleinairisme » ou leur contraire devaient être désormais la seule peinture, vous risquez fort de sortir de ces Salons découragé et pessimiste autant que moulu... Et puis c'est si tentant, et c'est si distingué, et c'est si facile! de gémir sur la médiocrité de son temps, de « juger », de mépriser ou d'anathématiser au nom d'un dogme dont on est le prophète!

Mais si vous êtes assez vieux, ou si vous savez assez d'histoire, pour avoir observé que d'une génération à l'autre, — et plus souvent même, en notre temps de journalisme et d'électricité, — la mode et les théories changent et se transforment, que chaque système s'use l'un après l'autre par l'abus de son propre principe, que notre sensibilité s'émousse dans la mesure où elle est sollicitée par les mêmes excitations répétées et notre sens esthétique par les mêmes formules, vous ne vous étonnerez pas que certains rythmes ou certaines harmonies perdent tour à tour de leur efficacité, cèdent insensiblement la place à d'autres ou évoluent pour s'adapter aux conditions, sans cesse mouvantes, du milieu, des mœurs et de la vie... Mais la mission de l'art et l'ambition des artistes sont justement de faire vivre, de perpétuer en des harmonies durables et à jamais reconnaissables aux autres hommes, ces harmonies changeantes et éphémères, de réconcilier en une admiration fraternelle des principes qui semblaient opposés. Ingres et Delacroix « entendent » aujourd'hui

La voix du genre humain qui les réconcilie.

On peut admirer également le Parthénon et Notre-Dame, mais les « classiques » et les « gothiques » auraient été également absurdes de vouloir reconstruire Notre-Dame sur l'Acropole ou le Parthénon dans l'île de la Cité... Et c'est pourquoi le Palais des Beaux-Arts ne « passera » jamais chef-d'œuvre, pas plus que la Madeleine.

Il est évident que le principe vivant de l'art de notre temps ne saurait être l'imitation, l'application docile et mécanique d'aucune « formule » ancienne. Léonard de Vinci disait des imitateurs qu'ils étaient les neveux et non les fils de la nature. Je sais bien que nous avons beaucoup de « neveux » qui prendraient aisément leur parti de n'être que neveux, si seulement ils parvenaient à se procurer des oncles d'Amérique, — mais dites-moi, je vous prie, à quelle époque, à quel moment de l'histoire de l'art, si l'on avait reuni d'un seul coup, en un même local, sept mille cinq cents œuvres peintes ou sculptées, on n'y eût trouvé que des



H.-J. HARPIGNIES. — BORDS DE L'ALLIER

(Société des Artistes Français)



JOSEPH BAIL. — LE BÉNÉDICITÉ DES HOSPITALIÈRES DE BEAUNE
(Société des Artistes français)

chefs-d'œuvre ou des œuvres originales... ? Nos « Salons » sont devenus des marchés, de grands déballages ; nos palais des Beaux-Arts sont des halles ; c'est une affaire entendue... Mais l'art de notre temps n'en est pas moins vivant, et nous laisserons à nos successeurs, de nous, de notre manière habituelle, sinon de rêver le bonheur, comme disait Stendhal, du moins de « sentir » la vie, des images évocatrices et dignes d'être interrogées.

Et d'abord, dans nos portraits. Henri Heine—qui pourtant vit, en leur nouveauté, quelques-uns des plus beaux portraits d'Ingres! — écrivait des portraitistes de son temps que ce qu'on percevait d'abord et surtout dans leurs œuvres, c'était, chez le modèle, l'impatience de retourner à ses affaires, et chez le peintre, la hâte d'en finir le plus tôt possible pour passer à un autre tableau, à un autre profit. Les gens d'esprit de 1903 pourront écrire tout ce qu'ils voudront d'ironique et de fin sur les portraits de l'année. Je vous assure qu'il en est quelques-uns de fort bons et deux ou trois de très beaux. Je tiens, pour ma part, qu'un portrait doit être ressemblant, — non certes à la manière d'une photographie, — parce que la mise en évidence du caractère individuel et de la vérité physionomique est la mesure de la sensibilité, de l'esprit et de la pénétration du portraitiste; en même temps que la ressemblance de son modèle, il nous livre quelque chose de la sienne propre et c'est pourquoi rien n'est plus suggestif qu'une galerie de portraits. Celui de Madame Besnard, par M. Albert Besnard, son mari, — autant qu'on peut décider de ces choses-là entre contemporains et avant la postérité, — me fait tout l'effet d'un chef-d'œuvre. Venez le voir, si vous aimez la peinture, et, dans la peinture, la liberté, l'ampleur, l'élégance native, l'invention jaillissant à la demande de la vie. Mais dispensez-moi de vous donner, avec des mots, l'impression du dessin et du modelé d'une main, du « passage » d'un poignet, du prestige caressant de la lumière sur un visage qu'elle illumine et qu'elle transfigure, mais dans le sens de son expression véridique et sincère. Léonard de Vinci, dans son *Traité de la Peinture*, donne aux portraitistes les conseils les plus minutieux : il leur recommande de bien étudier tous les détails de forme et de construction, d'observer surtout « les os et les cartilages qui composent le nez », puis les joues, le front, le menton. « Vous trouverez ainsi quelques particularités dans les moindres parties qu'il faudra que vous observiez sur le naturel pour en remplir votre imagination. » C'est cette mise en évidence, cette proclamation et cette exaltation de la vérité par la sympathie et l'imagination de l'artiste, autant dire par son amour créateur, qui font d'une effigie sincère une œuvre d'art, et d'un portrait un chef-d'œuvre.

Vous ne vous tromperez pas en pensant que M. John Sargent a composé dans la joie le délicieux portrait de trois jeunes filles, — deux en noir, une en blanc, — qu'il a groupées sur la même toile. La floraison de ces têtes blondes, entre les noirs soyeux des robes étalées et les noirs plus mats



CAROLUS-DURAN. — PORTRAIT DE Mme C. H. (DE LONDRES)
Société Nationale des Beaux-Arts

d'un paravent qui occupe le fond du tableau, le goût souverain en leur simplicité des moindres ajustements, tout ici respire l'inspiration heureuse, et, à côté d'un épanouissement si noblement souriant de la vie et de la beauté, on est pris de quelque pitié pour les jeunes femmes mélancoliques et repliées que MM. Hébert et Dagnan-Bouveret ont peintes avec tant de soin et de talent d'ailleurs, et d'une pénétration si minutieuse, — ou bien pour la mélancolie exquise, raffinée, mais un peu morbide des modèles de M. Aman-Jean... Mais ce n'est pas un article, c'est un long chapitre qu'il faudrait écrire, si l'on voulait tout dire des portraits de l'année. Celui de M. Lucien Simon, par M. Jacques Blanche, est parfait d'intelligence et de divination : l'expression du regard, celle de la main, nerveuse et volontaire, sont comme des révélations, et il semble que l'on retrouve, dans la peinture de M. Lucien Simon, toute frémissante d'une belle et inquiète sincérité, quelque chose de ce portrait...

Vous rappelez-vous le portrait que Baudry peignit, voici vingt-cinq ou trente ans, de M. Eugène Guillaume ? Essayez de le revoir par les yeux de l'esprit et comparez-le à celui que M. Bonnat nous montre cette année, criant de vérité. Certes, c'est bien le même homme, mais à deux époques si différentes de sa vie, et vu par des yeux, des esprits si différents... Et figurez-vous le portrait de Mademoiselle Bréval, de notre admirable Valkyrie, si fermement construit et magistralement modelé par Bonnat, tel que Aman-Jean, ou Sargent, ou Besnard, ou Carrière, ou Renoir auraient pu la peindre. Ce serait toujours elle, et ce serait tout autre chose.

On parle beaucoup d'un grand portrait de femme en robe de dentelle noire et blanche, par M. Marcel Baschet. C'est un Van Dyck bourgeois, — un Van Dyck un peu refroidi et figé dans la facture du visage, — mais d'une surprenante et discrète virtuosité dans le traitement des étoffes. M. Humbert et M. Carolus-Duran restent égaux à eux-mêmes, M. Flameng a fait mieux ; M. Ernest Laurens a fait aussi bien peut-être, mais pas mieux, dans sa manière enveloppée, harmonieuse et intime; et comme portrait d'intimité familiale et de vérité profondément et tendrement sentie, celui d'une vieille dame, par M. René Ménard est entre tous significatif. MM. Patricot, Déchenaud, Baugnies, Paul Chabas, Raffaelli, Laparra, Bordes, Ferrier, et parmi les étrangers, Lorimer, Lavery, Herkomer, exposent aussi de



Appartient à M. A. André.

LA TOUCHE. — LA JEUNESSE (PANNEAU DÉCORATIF)
Société Nationale des Beaux-Arts

bons portraits... Mais je me suis interdit toute énumération.

Après avoir pataugé dans toutes les esthétiques, essayé de tous les déguisements — grecs, romains ou moyenâgeux, — erré à travers toutes les civilisations, la peinture s'est avisée qu'elle n'avait peut-être rien de mieux à faire que de revenir à la vie, à la simple vie, diverse et féconde, toujours nouvelle, inépuisable; — les peintres se sont aperçus qu'il se passe tous les jours, à portée de nos mains, des choses merveilleuses, que la promenade d'un rayon sur une humble muraille dans un intérieur clos peut être, pour un œil bien organisé, un poème, sinon un drame, en cent actes divers, et ils ont demandé à la nature ce que les systèmes et les doctrines ne leur avaient pas révélé. Mais, comme il faut que les systématiques, les docteurs et les esthéticiens pullulent sur l'art dont ils vivent sans y rien ajouter, — quelquefois même sans en jouir de contemplation désintéressée et sans l'aimer d'amour sincère, — comme il faut que nous classions et classifions en catégories étiquetées et en compartiments démontables toutes les « manifestations » de l'art, que nous inventions, à défaut d'idées, des mots nouveaux, voici qu'on nous parle de l'école des *intimistes*, — comme si la peinture simple et intime de la vie quotidienne était chose nouvelle au pays de Chardin! Laissons donc les écoles, mais constatons une fois de plus que ce qui se fait de plus intéressant dans la *peinture* de nos jours se rencontre dans cet accord de l'art et de la vie. Je n'en finirais pas, si je voulais ici entrer dans le détail. Lucien Simon, dont nous parlions tout à l'heure, Charles Cottet, qui évoque un à un tous les deuils, toute la vie morne et lente de ses chers Bretons attachés à leur terre, que l'Océan enclôt à l'horizon « d'un cercle de gémissements »; Roll, qui fut de notre temps comme un autre Géricault et qui a ouvert la voie; Lobre qui vous peint à la fois l'intimité et la splendeur mélancolique de Versailles, Morisset, Prinet, Struys, Saglio, Bartlett, Adler, Wéry, Meslé, vingt autres, ont éprouvé le bienfait de ce contact direct avec la vie, et leurs œuvres sont d'autant plus persuasives et de portée plus grande qu'ils se tiennent davantage en garde contre l'anecdote, « spirituelle » ou sentimentale.

Parmi ceux qui ont marqué d'une originalité aiguë et prenante, l'Espagnol Zuloaga obtient, cette année, un succès retentissant. Il a la hardiesse et l'adresse, la verve et l'âpreté, l'art du raffinement dans l'emploi du mot cru. Ses Gitanes et ses Andalouses, ses filles à toreros et ses porteurs de cruches de grès plus recuits que leurs cruches, sont d'étonnants morceaux. Quand, au XVIe siècle, les raisonneurs et les esthéticiens d'Italie et d'académie envahirent l'Espagne et essayèrent de lui persuader que les belles manières et le style noble devraient lui convenir, elle hésita un moment, puis se recueillit, prit conscience d'elle-même et trouva sa force, son génie et sa gloire dans le réalisme lyrique de Vélasquez. C'est encore dans la vérité et la vie que la peinture espagnole renait avec honneur. Vous connaissez déjà Zuloaga, Sorolla y Bastida; voici deux nouveaux venus, dignes d'attention: Alcala Galiano et Mezquita; *le Repos*, — un terrassier endormi à l'ombre d'une clôture, dont les bois disjoints laissent passer des rayons de soleil, — me paraît un morceau de premier ordre.

M. Bail obtiendra, cette année encore, un grand succès. Il a renouvelé son décor habituel en nous transportant



P.-A. BESNARD. — PORTRAIT DE Mme B***
Société Nationale des Beaux-Arts

à l'hôpital de Beaune, — dans le réfectoire aux nobles boiseries, dont une peinture vénitienne occupe et réchauffe tout un panneau, — à l'heure où, rangées autour de la table couverte de faïences et d'aiguières d'étain, dans le glissement des rayons sur les cornettes et les robes blanches, les religieuses récitent le *Bénédicité*.

Toute l'adresse, tout l'art et toute la science du peintre sont dans ce tableau à un degré aussi rare que dans ceux qui l'ont déjà illustré... Dites-moi pourquoi devant ce *Bénédicité*, que j'admire, j'ai tant envie de revoir le *Bénédicité* de Chardin ? Cochin parle quelque part « d'une certaine recette infaillible de teintes pour l'accord harmonieux d'un tableau, dont M. Chardin faisait un excellent usage » et qui consisterait en un mélange de « laque, terre de Cologne et cendre d'outremer broyées à l'huile de lin anglaise », qui, diversement et bien modifié, lui servait à revenir sur toutes les ombres « de quelque couleur qu'elles fussent, pour obtenir l'accord magique du tableau ». C'est



Cliché E. Crevaux.

CHARLES COTTET. — DEUIL MARIN
(Société Nationale des Beaux-Arts)

possible, mais je sais, d'autre part, qu'à quelqu'un qui lui demandait sa recette, Chardin répondit d'un ton bourru : « Qui vous a dit qu'on peignait avec des couleurs ? on se sert de couleurs, on peint avec le sentiment ! » Et c'est peut-être que chez M. Bail je devine la recette plus que je n'entre dans le « sentiment ». Et c'est peut-être aussi ma faute. En tout cas, il a bien du talent.

Au commencement du siècle dernier, on écrivait du paysage : « C'est un genre qui ne devrait pas exister » et David le proscrivait — sinon comme complément et fond d'un tableau d'histoire. Vous savez s'il a pris sa revanche au cours du XIXe siècle et si — de Corot, né en 1796, à Claude Monet — l'évolution de ce genre proscrit et condamné a assez transformé la peinture moderne. Après avoir essayé de peindre la splendeur de la lumière, le « manteau divin de Zeus », glorieusement épandu sur le monde, après avoir absorbé et comme fondu les formes individuelles dans l'éclat dévorant et la palpitation frémissante des molécules colorées, nous avons l'air de revenir, en vertu d'une loi naturelle et cent fois vérifiée, à la peinture sombre. Un principe d'art ayant évolué jusqu'à ses conséquences extrêmes, on refait, en sens inverse, le chemin parcouru. Mais, sombres ou clairs, vous trouverez

aux Salons beaucoup d'excellents paysages et dès que vous y reconnaîtrez, avec la nature, l'émotion fraternelle de l'artiste qui l'a contemplée, vous vous laisserez aisément persuader. Je ne veux citer qu'un nom, puisque c'est celui du doyen, du vieux Sylvain, toujours vert, droit et fort, Harpignies, l'ami du père Corot. Mais combien d'autres autour de lui et avec lui !

Le paysage a pénétré tous les genres. La peinture décorative elle-même, avec Puvis de Chavannes, a été son tributaire... Et le grand triptyque que M. Henri Martin a peint



LUCIEN SIMON. — PORTRAIT DE Mme S... ET DE SES ENFANTS
(Société Nationale des Beaux-Arts)

pour le Capitole de Toulouse, emprunte aussi à la nature la beauté de son accent. Je ne suis pas encore tout à fait d'accord avec M. Henri Martin; je crois que les fonds de son tableau sont compromis par l'abus d'un « pointillisme » systématique et pâteux; j'admire et j'aime ce tableau. Jamais encore, à mon gré, il n'avait rien peint d'aussi sain, d'aussi large, d'aussi significatif et d'aussi beau. Le rythme de ses faucheurs, la grâce ou la fraîcheur des floraisons printanières, l'accent de nature, la libre et vivifiante circulation d'air pur à travers les prairies et les peupliers... tout cela m'a ravi et si j'avais voix au chapitre je lui voterais des deux mains la médaille d'honneur.

Est-ce parmi les décorateurs qu'il faut ranger M. La Touche? Son cas n'est pas sans m'embarrasser. Il tire avec une virtuosité méthodique des feux d'artifice éclatants. Je vois très bien son talent, je n'en ai pas subi le charme.

Enfin, il ne faut pas oublier que l'art a aussi une destination sociale; que de tout temps l'humanité s'est plu à évoquer aux murs des édifices publics les actions des ancêtres et les grands faits de l'histoire de la patrie. Parmi

ceux qui sont, de notre temps, capables de répondre à ce besoin, aucun, pour la probité et la sûreté du savoir et du talent, la franchise directe et évocatrice, la composition, la justesse du réalisme rétrospectif et du sens historique, la force dramatique, n'est comparable à Jean-Paul Laurens. Ce qu'il a peint dans ce genre au Capitole de Toulouse est de premier ordre et le triptyque de *Jeanne d'Arc* destiné à l'Hôtel de Ville de Tours — pour lequel on a fait cette année, aux deux Salons, hélas! beaucoup de mauvaise peinture — n'est pas indigne du maître qui l'a signé.



ZULOAGA. — GITANE ET ANDALOUSE
(Société Nationale des Beaux-Arts)

Vous ne m'avez rien demandé sur les sculpteurs et sur les objets d'art... Je vous en remercie ! D'ailleurs, vous me disiez : « Écrivez-moi quelques lignes »... et j'ai noirci trop de papier... Ne manquez pas de m'envoyer le compte rendu de la séance de votre Société pour l'Encouragement du Commerce, de l'Agriculture et des Beaux-Arts où aura été discutée la question que vous me posiez : « Sommes-nous en décadence? Une réaction est-elle nécessaire ? » Ces discussions — quoi qu'en puissent dire les sceptiques — sont toujours intéressantes. D'abord, elles justifient l'existence des académies, et c'est bien quelque chose, et puis, si les artistes les lisaient, elles ne manqueraient pas — comme nos critiques, qui en doute? — de renouveler l'art. Mais les artistes ne lisent plus. C'est grand dommage et l'art s'en tire comme il peut!... Observez pourtant que les académies et les esthéticiens sont toujours nés après les chefs-d'œuvre !

ANDRÉ MICHEL.

NOTA. — La revue *LES ARTS* rendra compte, dans un très prochain numéro, des œuvres de sculpture exposées aux deux Salons.



Société des Artistes Français. *Appartient à M. Lazare Lowenstein (de Londres).*

« LES VINS DE FRANCE »
GOBELET D'OR FIN, REVÊTU D'ÉMAUX
PAR FALIZE



SAINT GEORGES ET LE DRAGON. — PANNEAU EN BOIS. — IMITATION DU STYLE FRANÇAIS DU XVIe SIÈCLE

TRIBUNE DES ARTS

Un Musée du Faux

Lyon, 16 mars 1903.

MONSIEUR,

Vous avez inséré, dans votre numéro de février, sous la rubrique : *Un Musée du Faux*, une lettre pleine d'humour et de bon sens. Les amateurs, les marchands, les musées (et non les moins importants), sont victimes de méprises singulières, en effet.

Jusqu'ici nous, amateurs, avons considéré cela comme un risque du métier, c'étaient nos « faillites », et les leçons de prudence, de modestie et de goût que nous retirions de ces déconvenues, rachetaient la blessure d'argent et d'amour-propre !

Enseignera-t-on par ce musée l'art de ne se tromper jamais ? Le public de ce musée-là ne sera-t-il pas surtout fait des contrefacteurs qui viendront y prendre de précieux enseignements ? De belles carrières d'amateur ne seront-elles pas troublées, parfois même brisées par l'étude de ces décevantes démonstrations ? Seul, un philosophe pénétrant pourrait disserter de ces choses.

Est-ce à dire qu'il n'y ait quelque chose à tenter, et que l'idée de votre correspondant ne mérite pas de prendre corps ? Non, peut-être.

Sans doute, le Musée des Arts décoratifs ou le Musée Carnavalet accepteront la mission, mais, sans doute aussi, ils protesteront du défaut de budget spécial permettant d'installer les vitrines et d'acquérir en même temps que les *faux*, les termes de comparaison : les *indiscutables originaux* de votre correspondant.

Ne serait-ce pas l'occasion pour votre belle revue de prendre l'initiative d'une « ligue » qui du moins, *rara avis*, n'aurait aucune aspiration proche ou lointaine de politique ou de religion, et qui serait la « ligue des amateurs »? Son champ d'action serait immense comme l'art même. Elle créerait surtout, entre les amateurs, une cohésion qui n'existe pas et qui serait féconde. Pourquoi n'aurions-nous pas notre congrès? Les discours en seraient plus intéressants, je gage, que ceux qui se prononcent aux congrès en cours!

Les ligueurs seront bientôt trouvés. Il existe un dictionnaire des amateurs collectionneurs, et il est fort incomplet.

Le Musée du Faux serait, si vous le voulez, l'une des œuvres de la ligue, la première.

Votre revue, par la place qu'elle a prise, le rôle splendide qu'elle s'est donné et qu'elle remplit, apparait bien comme le trait d'union des amateurs.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments très distingués.

Un Amateur lyonnais.

* * *

Nous nous sentons singulièrement flatté par cette communication et par le rôle que notre Correspondant de Lyon voudrait nous attribuer, mais il ne nous appartient ni de l'accepter, ni de le jouer. Nous serons heureux d'être, entre les amateurs, un trait d'union, mais cette union devra s'opérer en dehors du journal. Notre rôle sera plus modeste : nous accepterons et nous publierons avec empressement les communications qui nous seront adressées, laissant les arguments se produire et les polémiques courtoises s'engager, et nous ne nous permettrons d'intervenir qu'au moment où l'étude des documents nous aura personnellement conduit à une conviction. Encore le ferons-nous avec une certaine réserve et lorsque nous nous trouverons, par la force des choses, être devenu le juge du camp.

Dès aujourd'hui la question de la Tiare a fait déborder les encriers. De tous côtés nous recevons des lettres où l'on nous signale des objets faux entrés et conservés comme authentiques dans des dépôts publics.

Est-il utile d'indiquer ces dépôts, de fournir un numéro de catalogue, d'attrister sans utilité de bons esprits dont la science a pu être surprise? Nous ne le pensons pas : ce que nous pensons, c'est qu'il faut, par la reproduction d'objets qui ont tenu en suspens les connaisseurs réputés les plus compétents, d'objets qui, après avoir passé devant le conseil de revision et y avoir été déclarés bons, loyaux et francs, ont ensuite été reconnus pour faux, donner, au moins dans les pages de ce journal, quelques spécimens intéressants destinés à ce Musée du Faux *pour qui les musées de l'État refusent des vitrines* spéciales. *En inspectant ces pièces, l'œil se formera, il arrivera à discerner au premier coup — ou au second — le truqué de l'authentique. Cela ne vaudra jamais* l'Instinct, *don que quelques hommes ont de naissance, mais si rares! Et même, de ceux-là, qui ne fut jamais trompé?*

Des faux célèbres que nous reproduisons d'abord, deux proviennent d'une collection privée léguée à un musée de l'État; ils ont été reconnus par les Conservateurs, et les objets ont été retirés des vitrines; le troisième est le célèbre buste de Bastianini, acheté par le Musée du Louvre, sous la surintendance du comte de Nieuwerkerke. De cet objet, notre éminent collaborateur, M. André Michel, parle dans la communication suivante avec sa compétence habituelle et des détails qui intéresseront nos lecteurs.

N. D. L. D.

Le pseudo-Benivieni

Le buste dont on nous demande de rappeler ici l'histoire a fait de son temps presque autant de bruit et soulevé autant de discussions que la Tiare elle-même. Il avait été rapporté de Florence par le comte Nolivos, qui l'avait acquis pour 700 francs, de l'antiquaire Frappa, mais à la condition, soutint celui-ci par la suite, de partager les bénéfices que pourrait donner une vente ultérieure. En 1865, son nouveau propriétaire le prêtait à l'Exposition rétrospective organisée par l'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie — et les amateurs, les critiques célébraient à l'envi cette terre cuite deux fois précieuse, par sa valeur d'art et son intérêt historique. Le personnage dont elle représentait la vivante effigie n'était autre en effet que Jérôme Benivieni, le frère du défenseur de Savonarole, humaniste fameux, auteur d'une *Canzone dell' amore celeste e divino*, « uomo dottissimo », dit Vasari, ami de Lorenzo di Credi et de Pic de la Mirandole, mort pleine d'années et de gloire en 1542. « On sent, disait un des écrivains qui rendirent compte de l'exposition, que le personnage a vieilli dans l'étude et dans la douce confidence de la Muse; il penche la tête comme pour écouter l'écho d'une chanson intérieure; toute la finesse italienne respire dans sa physionomie expressive; la bonhomie se mêle sur ses traits à la plus subtile expérience... Tout dans ce buste porte le sceau d'une personnalité frappante. Nous n'avons pas connu Benivieni; nous jurons qu'il est ressemblant.

« Que si l'on se demandait quel est l'auteur de ce morceau si magistralement traité, on serait tenté de prononcer successivement les plus grands noms d'une époque où Florence eut de merveilleux sculpteurs. Mais combien cette recherche serait chanceuse! Donatello, Verrochio, Desiderio da Settignano étaient morts lorsque cette terre a été si puissamment modelée,... Mino da Fiesole avait cessé de vivre en 1486... Benedetto da Majano a vécu jusqu'en 1498; peut-être est-ce de ce côté-là qu'il faudrait chercher... D'ailleurs, indépendamment des illustres dont nous venons d'écrire les noms, il y avait alors à Florence un groupe d'élèves de Verrochio que nous connaissons mal... Remarquons seulement que, par sa finesse exquise, par le sentiment profond du portrait, par l'exactitude passionnée du détail, le buste de Benivieni ressemble au plus haut degré à



VIERGE OUVRANTE

TRIPTYQUE EN IVOIRE. — IMITATION DU STYLE FRANÇAIS DU XIIIe SIÈCLE

un crayon de Lorenzo di Credi. Ne dirait-on pas que le maître, qui, d'ailleurs fut quelque peu sculpteur (on le sait par le testament de Verrochio), a présidé à l'exécution de ce buste et que, pendant que l'artiste inconnu modelait la terre complaisante, il était derrière lui, l'encourageant de la parole et ajoutant peut-être l'exemple au conseil? »

En 1866, à la vente du cabinet Nolivos, le comte de Nieuwerkerke, « sculpteur et amateur éminent », administrateur des Musées impériaux, poussait le Benivieni jusqu'à 13.600 francs, et, comme on lui reprochait d'avoir acquis pour sa collection personnelle, lui, administrateur des Musées de l'Empire, une pièce de si haut intérêt, il la cédait au prix coûtant, au Louvre — qui l'exposait aussitôt à la place d'honneur dans la salle italienne.

Il faut croire que le vendeur originaire, l'antiquaire Frappa, qui avait cédé l'objet pour 700 francs, réclama alors au comte Nolivos — à tort ou à raison, je me garderai de juger le litige! — sa part de bénéfices, — et qu'il fut repoussé... Toujours est-il que, quelques mois après, des bruits singuliers commencèrent à courir. Le pseudo-Benivieni, qui avait ému le cœur de tous les quattrocentistes, n'était qu'un imposteur. Il était l'œuvre d'un certain Giovanni Bastianini da Fiesole — et les journaux italiens publiaient bientôt des déclarations et des certificats de témoins occulaires qui tous attestaient avoir vu ledit Bastianini modeler de ses mains le buste du Louvre d'après un vieux bonhomme, bien connu dans les faubourgs de Florence, ouvrier à la Manufacture des tabacs, de son vrai nom Giuseppe Buonaiuti, surnommé *il Priore*. Parmi les documents qui parurent alors par douzaines, j'en citerai deux seulement: le premier est une déclaration des ouvriers de la Manufacture : *I sottoscriti attestano che il gesso esistente nello studio del Sig. Giovanni Bastianini calco fatto sulla terra cotta rappresentante Girolamo Benivieni è il proprio ritratto di Giuseppe Buonaiuti, detto il Priore, nostro compagno di mestiere, essendo lavorante di sigari*. L'autre est la déclaration, assez cynique d'ailleurs, du marchand lui-même, de l'honorable Giovanni Frappa : *Io sottoscritto attesto per la verità, qualmento verso la fine dell anno mille otto cento sessantatré feci eseguire dallo scultore Giovanni Bastianini da Fiesole, avendo laboratorio in Firenze, un busto in terra cotta, rappresentante Girolamo Benivieni, sullo stile del 15° secolo e che, per tale esecuzione si prevalse per modello, riscontrato una certa somiglianza col personnaggio dalla incisione esistente nella Reale libreria Nazionale nella serie dei ritratti ed elogi degli illustri Toscani, di un vecchio stato lavorante nella Manifattura dei Tabacchi per nome Giuseppe Buonaiuti, sopranominato* il Priore.

Attesto pure di averlo veduto modellare ed in fine di aver venduto nel novembre 1864 detto Busto al Sig. de Nolivos, non gia come opera antica o moderna, ma bonariamente tal quale esso la vidde e la esaminó.

Firenze, 15 gennajo 1867. GIOVANNI FRAPPA.

. . . .

Là-dessus, discussions, polémiques, controverses. Un sculpteur écrit au *Journal du Nord* pour maintenir l'authenticité « du fameux buste de Benivieni, admiré par tous les connaisseurs et qui occupe aujourd'hui au Louvre la place qu'il mérite ». Il ajoutait : «Ce qu'il y a de curieux, c'est que le prétendu auteur du Benivieni ne s'est pas encore prononcé, si séduisant qu'il soit de passer pour l'auteur d'un chef-d'œuvre; mais s'il ose dire un jour *adsum qui feci*, on lui répondra : Non! Vos ouvrages sont trop connus; quand les amateurs veulent juger vos terres cuites mignardes, ils le font en trois mots : c'est du Bastianini! » Et il invoquait le témoignage des vrais connaisseurs : MM. de Triqueti, His de Lasalle, Robinson, Perkins, Castellani, Eug. Piot, Timbal, Davillier, Carrand... Et il terminait par ces mots : « Que, si cependant, Bastianini prétend avoir fait le buste, nous lui dirons : Faites une œuvre de mérite égal, et nos amateurs à l'envi vous en offriront 15,000 francs. »

Bastianini intervint alors. Il n'était pas assez riche, disait-il, pour refuser des commandes de 15,000 francs! On lui payait 300 francs en moyenne ses Benivieni et ses Savonarole; il ne demandait qu'à marcher! Un autre sculpteur, M. Lequesne, ayant écrit à *la Patrie* pour maintenir l'authenticité du buste du Louvre « qui porte en lui un « caractère de spontanéité et de liberté qui ne pourra être « imité par un copiste de nos jours : il fait et fera toujours « l'honneur de notre galerie nationale », Bastianini répondit dans *la Gazzetta di Firenze* et établit ses droits de paternité. (On trouvera le texte in-extenso de sa lettre et la plupart des pièces du dossier dans une brochure : *Tour de Babel ou objets d'art faux, pris pour vrais et vice versa*, par le docteur Alexandre Foresi. Paris-Florence, 1868, in-8°.)

Entre temps, *la Chronique des Arts* (15 décembre 1867), alors dirigée par Galichon, résumait loyalement le débat, reconnaissait l'authenticité des pièces alléguées et produites par Bastianini, et concluait en ces termes : « En présence de ces documents, la critique, les artistes et les amateurs les mieux informés devront sans doute avouer qu'ils se sont trompés sur le buste de Benivieni. Comme nous avons notre part dans l'erreur commune, nous tenons à être des premiers à la reconnaître et, quoique aucune rectification ne nous ait été demandée, nous croyons convenable de déclarer dès aujourd'hui que M. Bastianini a bien du talent, lorsqu'il combat sous le masque de Mino da Fiesole et de Benedetto da Majano. Mais nous espérons qu'à l'avenir M. Bastianini rejettera le masque et que, sous son nom, il nous donnera des œuvres de la valeur du Benivieni. »

Le buste resta pourtant dans la salle italienne... Un beau matin, il disparut. Il n'y a aucune raison aujourd'hui de ne pas l'exposer, mais cette fois dans les salles de la sculpture moderne, non seulement comme un excellent portrait du brave Giuseppe Buonaiuti, mais comme un témoin historique de la façon dont, vers le milieu du XIXe siècle, on imitait la manière des maîtres du quattrocento... Des gens bien informés assurent que l'imitation a progressé encore depuis lors!

ANDRÉ MICHEL.



BUSTE EN TERRE CUITE

IMITATION PAR BASTIANINI DU STYLE ITALIEN DU XVe SIÈCLE

La Tiare de Saïtapharnès

Parmi les nombreuses communications que nous avons reçues sur la polémique de la Tiare, nous choisissons les lettres suivantes, les unes qui concluent encore à l'authenticité, l'autre qui résume le débat, mais en affirmant l'inauthenticité. Si nos lecteurs s'étonnent d'y trouver quelque vivacité dans l'exposé des arguments et dans la réfutation des allégations contraires, qu'ils se rappellent que les disputes de savants passent en violence, ainsi que l'a constaté Molière, les querelles de crocheteurs et que, dès que les choses sont mises « en termes galants », il ne nous sied pas d'intervenir.

Comme nous l'écrivions dans nos premiers numéros « le public artiste a besoin de se grouper, d'échanger des idées, d'ouvrir des discussions, même d'engager des polémiques. Il lui faut une tribune libre : la voici. Les contradicteurs pourront s'y succéder. Ils mettront sous les yeux du public, qui en jugera, les pièces à l'appui de leurs thèses, et notre rôle unique sera de leur prêter les colonnes du journal et nos procédés de reproduction ».

Enfin, nous sommes heureux de mettre sous les yeux de nos lecteurs les objets mêmes qui, provenant de la même source, présentant les mêmes caractères, étant du même travail d'orfèvrerie que la Tiare, étaient dès 1899 déclarés faux par M. Collignon dans son Mémoire des Mélanges Piot. *De ces objets qui nous ont été gracieusement communiqués par M. Reitlinger, l'amateur parisien qui les possède, Rouchomovski se déclare l'auteur, et ils sont à présent exposés sous son nom au Grand Palais.*

Causerie d'un Orfèvre

La Tiare d'or du roi Saïtapharnès, achetée par le Louvre voici sept ans, jouit à l'heure actuelle d'une curieuse et quasi universelle popularité.

La Tiare est-elle authentique, est-elle fausse? — Sans dire, comme le poète, que « nous l'allons prouver tout à l'heure », nous reconnaîtrons en passant que cette question d'authenticité, sévèrement contestée par les uns, chaudement défendue par les autres, est à coup sûr un des gros éléments qui ont fait la vogue de l'objet. Le débat, pourtant, n'aurait point suffi à faire sortir la Tiare de son ombre sévère pour la jeter dans le plein jour de l'actualité; beaucoup d'autres pièces d'art, en effet, ont été discutées sans que l'opinion s'en soit émue, et ce caprice de la vogue reste très mystérieux. — A côté du sujet qui nous occupe, nous avons vu ce même caprice s'exercer dans l'ordre politique, littéraire et judiciaire, faisant sortir du rang telle thèse ou tel personnage, comme nous l'avons vu dans un ordre infiniment plus modeste, favoriser une chansonnette heureuse qui s'envolait un beau jour entre mille autres, ni meilleures, ni pires, pour faire le tour de la terre.

Les raisons multiples qui donnent à la Tiare une si haute saveur d'intérêt seraient parmi les suivantes :

Tout d'abord, l'importance exceptionnelle de l'œuvre elle-même : une orfèvrerie d'or magnifiquement conservée, pouvant remonter au IIIe siècle avant notre ère, et qui serait le seul vestige, d'une importance telle, légué au monde moderne par la lointaine civilisation des Scythes.

En second lieu, l'intervention du musée du Louvre (tout le monde n'est pas le musée du Louvre), devenu acquéreur de la Tiare.

En suite de cela, les personnalités d'éminents érudits et archéologues de plusieurs pays qui ont minutieusement étudié et discuté la pièce.

Enfin, le point de vue si intéressant, maintes fois déjà remis sur le tapis, des truqueurs et des truquages.

Nous nous occuperons seulement de ces derniers, notre causerie n'ayant pour objet que le côté technique de la question et ne s'appliquant point du tout à la recherche épigraphique et savante — assez importante à elle seule, d'ailleurs, pour brouiller à mort de pacifiques archéologues, leur faire répandre des flots d'encre et dépenser beaucoup d'éloquence et beaucoup de talent, sans ramener pour cela une seule conviction adverse.

Qu'est-ce que les truqueurs?

« Ce sont, disait autrefois mon père, des artistes, — ciseleurs, émailleurs, orfèvres ou joailliers, — qui rapiècent les bibelots anciens ou les copient, ce sont les ravaudeurs du bric-à-brac. A quelques-uns on demande toute leur habileté, les autres sont contraints à mal faire leur ouvrage, ou à ne le faire qu'imparfaitement, par ordre. Et les gens qui les emploient les condamnent à se taire, à se cacher, à n'avoir ni réputation, ni récompenses aux concours — et ces pauvres gens obéissent, car ils ont conscience du commerce honteux qu'on fait de leurs œuvres et ils en sentent la souillure. »

— Et combien sont-ils à notre époque, ces pauvres diables mourant de faim, condamnés à ce travail secret d'arrière-boutique, obligés, pour vendre et pour vivre, de flatter la manie des collectionneurs et de fabriquer du vieux?

Ils sont des artistes — ils le prouvent — et quelle joie n'auraient-ils pas de travailler honnêtement, au grand jour, de produire des œuvres conçues par eux, de mettre au service d'une idée originale, personnelle, les admirables dons de métier qui leur sont dévolus. Ils sont des artistes comme étaient leurs aînés, ceux des grandes époques, et comme leurs devanciers, ils pourraient marquer leur empreinte à leur temps, laisser derrière eux une production neuve.

Mais non — il faut vendre, il faut manger! Pauvres gens, vous avez rêvé d'une forme ou d'une statue, ou d'une plante, la nature vous tient comme une maîtresse, vous pouvez exprimer dans l'argile ou dans l'or une pensée, un poème! — laissez cela, vous le garderiez pour compte. Allons, faites-moi d'autre travail : j'ai besoin d'un baiser de paix du XIIIe, d'une aiguière XVIe italien, d'un verre églomisé, ou d'une armure allemande — voilà de la bonne besogne, l'argent est au bout!

Et voilà ces grecs de la curiosité, ces intermédiaires-marchands sans vergogne, qui enrôlent les malheureux crevant la misère, tandis qu'ils volent votre argent, messieurs les amateurs, et corrompent nos ouvriers.

Mais à qui la faute première; n'est-ce point à vous, et si vous êtes les premières dupes, n'êtes-vous pas aussi les premiers et inconscients complices, ne voulant admettre que les vieilleries du passé et refusant les œuvres du présent, même quand elles ne sont ni moins belles, ni moins honnêtes que les autres? — Vous souriez, vous croyant en garde contre ces marchands habiles, et vous pensez que votre science ou votre « flair » vous garderont des acquisitions suspectes; détrompez-vous.

« Certes, on n'improvise pas une armure du XVIe siècle, non, mais on la complète. Si elle est pauvre et nue, on la grave, on la cisèle, on la damasquine ou on la dore, et cela d'après un type authentique, en imitant avec la touche du maître ancien la morsure de la rouille ou du temps. On prend une doublure de soupière, d'argent bien martelé, du commencement du siècle dernier. On reconstitue, d'après Bérain ou Meissonnier, d'après Germain ou Spire, un décor





VASE A BOIRE OU RHYTON EN OR

IMITATION D'ORFÈVRERIE GRECQUE ANTIQUE

Exposé au Salon des Artistes français et dont M. Rouchomovski se dit l'auteur

Collection de M. Reitlinger

d'ornement ; bref, avec deux mille francs dépensés à propos, on porte à soixante ou quatre-vingt mille la pièce qu'on a payée cent francs la veille. Et comment nier ? le poinçon de l'orfèvre, irrécusable et authentique, est là !

« De deux montres incomplètes, on en fait une irréprochable. On fixe, dans une tabatière d'origine certaine, la copie merveilleusement exacte d'un Petitot ou d'un Isabey, on retouche, on corrige, on achève ! Peindre sur un vieux panneau, décorer de vieilles faïences blanches, enrichir des ivoires anciens, remonter des orfèvreries détruites, assembler des planches détachées pour en faire des bahuts, coquiller dans des bons creux moulés sur pièces des plaques d'or, d'argent ou de cuivre, ce sont là des tours de vieille guerre où l'on ne se prend plus.

« On veut maintenant la marque authentique et certaine, et des parchemins à l'appui ; mais on les a, on vous les donne, rien n'y manque, et bien que nés d'hier, ces chefs-d'œuvre ont leurs lettres de noblesse. »

Ces lignes, que j'emprunte à M. Josse (1) dans une fort jolie lettre qu'il écrivit naguère à M. le baron de R..., nous ont entraînés un peu loin ; nous en retiendrons pourtant cette conclusion que messieurs les amateurs pourront acheter aussi cher qu'il leur plaira les rares objets d'une beauté absolue qui leur viendront du passé, mais qu'ils feront bien de ne pas s'engouer trop des choses qui n'ont d'autre mérite que leur âge, — même quand celui-ci ne sera pas problématique.

Nous faisons ici toutes réserves pour les collectionneurs artistes et savants, qui sont les bons, les vrais curieux, les historiens, les rebâtisseurs du passé, ceux à qui nous devons d'avoir retrouvé nos vieux styles, et à qui nous devrons peut-être d'en trouver un nouveau demain. — Ne les confondons pas avec ces funestes maniaques de l'ancien, qui s'adonnent au bibelot sans y rien comprendre.

Les premiers sont des maîtres et des inspirateurs, les ateliers les réclament, car où ils sont venus le travail s'anime. Les autres, au contraire, ignorants et maladifs, n'engendrent ni création ni progrès, et, sous leur triste ombrage, vivent seuls les marchands qui les volent, riant sous cape, et les malheureux truqueurs, condamnés à cette besogne et chez qui la faculté créatrice s'atrophie et disparaît.

M. Israël Rouchomovski, l'orfèvre d'Odessa, qui revendique de façon assez piquante la paternité de la tiare d'or du Louvre, est-il l'un de ces artisans ignorés ? — Nous avions, parmi les premiers, souhaité sa comparution dès le début de cette enquête, car il nous avait semblé qu'entre gens de métier qui parlent la même langue, le jour se ferait aisément. — Or il se trouva que notre souhait était le bon, que le héros était en route, et qu'avant peu ses déclarations seraient entendues en même temps que ses témoignages seraient produits.

La Tiare nous fut alors une seconde fois montrée, dans le cabinet de M. Clermont-Ganneau, et nous eûmes à l'examiner plus minutieusement encore que jadis, c'est-à-dire lors de son acquisition, — la considérant cette fois à la loupe, longuement, reconstituant sa technique, le mode employé pour œuvrer sa forme, notant les pièces de rapport, les assemblages, les soudures, étudiant le procédé d'exécution du décor ciselé, relevant les moindres accidents, commentant tous les détails. Constatant ainsi la présence de trois fractions superposées, l'une au sommet, emboutie ; les deux autres découpées à plat, cerclées à la façon d'un abat-jour et soudées sur leur bord de jonction ; toutes trois décorées, chacune à ce moment *peut-être*, ou seulement *ébauchées*, afin de profiter des avantages de ce mode de construction, c'est-à-dire isolément, pour plus de commodité, d'ornements et de figures en ciselure repoussée, puis superposées enfin dans leur forme d'ensemble et soudées en coupole avec une extrême habileté, — la soudure du haut dissimulée dans une frise ajourée après coup, la soudure du bas dissimulée sous le pied d'une ceinture de murailles à relief léger.

Notre attention fut attirée ensuite sur d'autres détails de la fabrication, les uns extrêmement simples, comme la petite bâte circulaire, sorte de demi-jonc ourlé, soudée à la base de la Tiare pour en corriger la section mince et en assurer la solidité ; les autres, plus curieuses, comme la petite lamelle de renfort soudée sous le serpent de la pointe, — la petite tête elle-même de ce serpent étant coquillée et ressoudée après coup. (Gaucherie un peu primitive et amusante de ce petit travail de renfort.)

Enfin, et longuement, notre examen se porta sur les ornements et les figures, établissant une différence très nette entre le caractère des deux zones de personnages, — l'une, celle des Grecs, d'allure réaliste et parfois élégante ; l'autre, celle des Scythes, d'un art plus naïf et plus barbare, — et constatant bien ainsi la coopération de deux artistes différents.

Les uns pourront en déduire qu'une des zones remonte à une époque lointaine, et que la moins bonne est de fabrication récente. Mais d'autres pourront tout aussi bien prétendre que les deux artisans inégalement habiles qui ont décoré ces deux zones étaient contemporains, et qu'ils travaillaient côte à côte dans le même atelier.

Pour nous, nous avons déjà signalé ailleurs le cas de certaines œuvres anciennes qui, parvenues mutilées, incomplètes, ont été savamment reconstituées dans leur entier.

C'est alors, et à ce moment seulement, que nous aurions désiré vivement une explication avec notre homme, lequel aurait été préalablement et pendant tout ce temps d'étude, soigneusement tenu loin de la Tiare, et hors d'état de commettre la moindre indiscrétion intéressée.

Il ne nous aurait pas déplu à ce moment de l'interroger sur tous les points étudiés par nous, lui tendant même quelques pièges, innocemment ; lui demandant d'abord comment il avait agencé la forme de la Tiare (technique de la fabrication), et le questionnant ensuite sur les sources où il avait puisé son décor ; si les éléments de sa ciselure lui avaient été fournis sous forme de relief, fragments antiques, surmoulés, ou simplement maquette, — ou bien sous forme de dessins linéaires (provenance et technique de la décoration), etc., etc... ; nous réservant de l'adresser ensuite à des experts archéologues et épigraphes au sujet du caractère des figures et de l'exactitude des inscriptions.

Nous aurions goûté un vif intérêt à examiner les documents dont il se serait servi, — n'oubliant pas d'établir un point délicat, à savoir si les documents produits étaient antérieurs ou postérieurs à la Tiare.

Nous aurions enfin assisté volontiers à l'expérience entreprise d'une fraction de la Tiare, exécutée par lui sous nos yeux, avec ses propres outils ; fraction prise dans le sens

(1) Lucien Falize, 1878.





VASE A BOIRE OU RHYTON EN OR

IMITATION D'ORFÈVRERIE GRECQUE ANTIQUE

Exposé au Salon des Artistes français et dont M. Rouchomovski se dit l'auteur

Collection de M. Reitlinger

de la hauteur, pour embrasser un échantillon de chacune des zones. (Cette expérience assez peu concluante d'ailleurs en elle-même, et prouvant simplement, au cas d'une réussite, qu'il pouvait le cas échéant exécuter la Tiare, mais non pas qu'il l'avait forcément exécutée, dix autres ciseleurs étant capables de tenter avec succès la même expérience.)

Toutes ces questions, ces confrontations, ces expériences contrôlées ensuite elles-mêmes par d'autres recherches non moins précises. Qui a fourni les documents du décor, et d'où provenaient-ils? Qui a fourni la matière? Quel est le titre de l'or? En trouve-t-on trace dans la comptabilité des matières précieuses de l'atelier, à l'époque?

Nous aurions enfin, pour ne rien négliger des moyens propres à nous donner une certitude, examiné la teneur exacte du métal employé (les alliages modernes de l'or sont connus pour tous les pays). Alors, bien mieux que par un essai à la coupelle, qui ne nous aurait donné qu'un résultat insuffisant, nous aurions procédé à une analyse électrolytique de l'or constituant la Tiare, et relevé pour plus de vérité en plusieurs endroits différents. Cela, indépendamment d'une seconde analyse identique de la patine recouvrant la pièce.

Voilà ce que nous aurions désiré pour avoir une opinion personnelle solidement assise, sur le bien-fondé des allégations de M. Israël Rouchomovski.

Au lieu de cela nous n'avons vu qu'une partie, paraît-il, des dossiers fournis par lui, et consistant en décalques pointillés ayant servi au report des sujets sur la pièce; décalques absolument insignifiants par eux-mêmes, ou même si bizarres en leur dessin et en leur disposition, que loin de constituer la moindre preuve morale ou matérielle, ils seraient plutôt de nature à éveiller une défiance et des doutes.

Force nous est donc donnée de différer momentanément des conclusions définitives, et nous conserverons *jusqu'à nouvel ordre*, à la Tiare, une présomption d'authenticité.

De toutes manières, vraie ou fausse, — et nous agrandissons ici ce débat, — la Tiare aura rendu service à la thèse que nous développions tout à l'heure, et la philosophie de cette étude se dégagera d'elle-même.

Dans la catégorie des collectionneurs, nous faisons, nous l'avons dit, deux parts (indépendamment des êtres heureux et parfaitement inoffensifs, à la manière des cousins Pons): — Les uns, naïfs et entêtés, qui vont se faire engluer en certaines boutiques borgnes où l'on vend des repoussés en galvano, des panneaux repeints et des bronzes surmoulés, tandis qu'ils laisseront passer, dédaigneux, une œuvre magistrale, pour l'unique raison qu'elle sera moderne; — ceux-là, souhaitons-le, deviendront plus circonspects par l'expérience acquise et plus éclectiques désormais, moins hostiles à leurs contemporains. — Les autres, qui sont des artistes et des savants, des hommes utiles, des chercheurs enthousiastes, épris du passé avec intelligence, ainsi que le disait M. Josse, l'orfèvre, dans cette même lettre dont nous avons parlé plus haut, — et qui, par des fragments patiemment réunis, reconstituent des civilisations mortes, comme Cuvier reconstituait avec des ossements et des fossiles, de grandes espèces disparues; ceux-là remailleront la chaîne brisée, ranimeront la tradition et exalteront le goût, — car c'est par eux que le cabinet est devenu collection, la collection galerie, la galerie Musée d'État.

Voilà peut-être tout le grand bien qu'aura semé, sans le savoir, la tiare d'or du roi scythe, qui était restée silencieuse depuis deux mille années, — ou simplement... depuis sa sortie des ateliers de M. Rouchomovski, il y a sept ans!

Mais sur ce dernier point, disons encore pour terminer, qu'une conclusion favorable aux revendications de l'orfèvre russe ne saurait être retirée *actuellement* des preuves qui nous ont été jusqu'ici présentées en son nom; — que peut-être il en existe d'autres que nous ne connaissons pas encore, et qui seront meilleures sans grande peine; — mais que jusqu'à leur production sans réplique, nous doutons fort (à moins d'une inspiration bien capricieuse) que l'artisan qui a exécuté la tiare soit le même qui a enfanté le petit squelette facétieux et le non moins facétieux petit sarcophage du Salon des Champs-Elysées.

ANDRÉ FALIZE.

Paris, 3 mai 1903.

CHER MONSIEUR,

Je n'ai pas qualité pour me prononcer sur l'authenticité de la tiare de Saïtapharnès, et j'attends, comme tout le monde, la sentence de M. Clermont-Ganneau. Je n'ai été appelé à témoigner que sur des détails techniques, après un examen forcément un peu sommaire. Je manque des éléments les plus utiles d'information et de comparaison, et aujourd'hui, n'ayant pas l'objet sous les yeux, je suis tenu à beaucoup de prudence. Sous toutes réserves donc, voici l'impression que j'ai gardée.

Le monument n'est pas tout entier de la même main. Deux ciseleurs d'habileté inégale y ont travaillé à des parties distinctes, et je ne retrouve la manière ni de l'un ni de l'autre dans le très médiocre sarcophage exposé au Salon.

Le ciseleur Rouchomovski exécute en ce moment un fuseau de la Tiare. Si, dans son travail, je retrouve non seulement la copie exacte d'une des parties, mais la même touche, la peau du métal, ce qu'un œil habitué à la ciselure reconnaît parfaitement comme sorti d'une même main sous les mêmes outils, je vous dirai: « Rouchomovski a touché à la Tiare »; mais rien de plus, car je suis en défiance. Les propos de ce Russe, tels que plusieurs personnes les ont répétés ou que je les ai lus dans des interviews, contiennent des inexactitudes matérielles qui inquiètent.

Si vous voulez bien, je vais parler en « avocat du diable ».

Je peux supposer que Rouchomovski ait été chargé de restaurer, de compléter ou d'embellir une antiquité très maltraitée par le temps. Tout cela se fait souvent à Paris. Et, à ce propos, le souvenir me revient d'un ouvrier employé chez un restaurateur d'objets d'art, qui avait refait un petit fleuron absent dans une pièce d'orfèvrerie. Le bonhomme, après avoir dit pendant quelques mois: « L'ostensoir auquel j'ai travaillé », finit par dire: « Mon ostensoir ».

La Tiare peut avoir passé par les mains de Rouchomovski sans qu'il en soit l'auteur; et les preuves qu'il fournit et qu'on indique pour lui me paraissent souvent contestables. Voici les principales: il produit les sources archéologiques, il produit les calques des figures et une photographie du monument terminé, mais pas encore cabossé.

Je n'ai pas vu la photographie en question. Mais si Rouchomovski a redressé et retouché la Tiare, il a pu la photographier à la fin de son travail et la rendre ensuite à l'antiquaire. Celui-ci l'aurait vue alors, non sans inquiétude, en état de neuf, et l'aurait un peu bousculée et peut-être patinée.

Les calques prouvent encore moins. Je les ai examinés, ce sont des tracés enfantins du contour de certains animaux et personnages, en particulier ceux de la zone inférieure ou scythe (pourquoi les uns sont-ils piqués et pas les autres?). Parmi les calques, ceux qui s'ajustent aux figures de la Tiare s'ajustent à l'intérieur, au creux du repoussé, et il est

clair que, dans le cas où les calques auraient été tracés d'après la Tiare, il était plus facile de suivre les contours à l'intérieur, sur une surface plane, qu'à l'extérieur et sur des reliefs.

Quant à la documentation archéologique, elle peut avoir été faite après coup. Depuis que la Tiare est discutée par les savants, tout le monde peut consulter des documents qui ont été indiqués avec la plus grande précision. Un artisan illettré même et qui n'aurait aucune relation avec les archéologues, pourrait les trouver.

Ainsi les preuves de Rouchomovski ne prouveraient pas grand'chose et pourraient parfois se retourner contre lui.

Et maintenant, si nous nous demandons pourquoi Rouchomovski après avoir nié d'abord, affirme aujourd'hui sa paternité, rappelons-nous une parole qui a été prononcée il y a déjà longtemps, alors qu'on considérait la Tiare comme un chef-d'œuvre : « Si l'auteur de cet objet existe, qu'il vienne à Paris, sa fortune est faite. » La tentation était bien forte, pour un pauvre ciseleur d'Odessa !

On a dit que certains motifs ciselés sur la zone médiane étaient empruntés à des monuments gréco-romains connus. La Tiare pourrait être authentique et présenter de telles ressemblances, car on peut penser que des artistes secondaires et de décadence suivaient une même tradition et travaillaient d'après des modèles grecs plus parfaits et plus anciens, aujourd'hui disparus.

Il est probable qu'à tous les arguments en faveur de Rouchomovski on peut opposer des arguments contre lui, et à toutes les preuves de la fausseté de la Tiare, des preuves de son authenticité. Les partisans et les adversaires d'un monument si discuté ne sont pas près de s'entendre : ceux-ci qualifient « fleur de lis » moderne l'ornement que ceux-là appellent « palmette antique » ; les uns voient une soudure là où d'autres voient le métal gercé.

On aurait évité toutes ces querelles en n'achetant pas la tiare de Saïtapharnès, qui authentique, ou non, est loin d'être un chef-d'œuvre.

Veuillez agréer, etc.

HENRY NOCQ.

9 mai.

Je viens de voir au Salon le Gorgerin et le Rhyton, et je m'empresse de vous déclarer qu'il y a des détails d'une similitude saisissante avec la Tiare.

H. N.



ACHILLE ET MINERVE

GROUPE CISELÉ EN OR EXPOSÉ AU SALON DE LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS ET DONT M. ROUCHOMOVSKI SE DIT L'AUTEUR

Collection de M. Reitlinger

Lettre d'un Abonné

Monsieur le Rédacteur en Chef,

Parmi les arguments apportés pour prouver la fausseté de la tiare de Saïtapharnès, il y a celui du bosselage posthume.

L'orfèvre Rouchomovski aurait, dit-on, présenté à M. Clermont-Ganneau une photographie où le fameux couvre-chef est montré battant neuf et indemne des outrages méthodiques et prudents que les truqueurs lui firent subir par la suite.

J'ai tout lieu de croire probante l'image que l'orfèvre russe a fournie au dossier des preuves *a posteriori* de la fausseté de la Tiare et je demeure persuadé que les archéologues ont une aptitude considérable à l'erreur.

Cela dit, permettez-moi de vous soumettre deux docu-



PHOTOGRAPHIE GIRAUDON.

TIARE OFFERTE PAR LA COLONIE GRECQUE AU ROI SAITAPHARNÈS
(OLBIA. — IIIe SIÈCLE AVANT J.-C.) — *Musée du Louvre*

ments : l'un est une photographie, exécutée par M. Giraudon, représentant le couvre-chef pseudo-scythe en son état actuel, avec ses coups et bosses. L'autre est une reproduction de cette même photographie sur laquelle j'ai fait disparaître les traces de cabossage.

Si M. Clermont-Ganneau daigne jeter les yeux sur cette deuxième épreuve, peut-être attachera-t-il une importance moindre à la photographie que M. Rouchomovski a versée à son dossier... Par contre il ne manquera pas d'être frappé de la ressemblance indéniable entre l'image de la Tiare ainsi restaurée et celle des objets d'orfèvrerie dont M. Rouchomovski s'attribue la paternité et qui sont en ce moment exposés au Salon de la Société des Artistes français.

Recevez, Monsieur, etc.

X.



TIARE OFFERTE PAR LA COLONIE GRECQUE AU ROI SAITAPHARNÈS
Reproduction d'aprés la photographie de M. GIRAUDON, retouchée par un de nos Correspondants
Voir, page 26, le GORGERIN dont l'analogie avec la zone inférieure de la Tiare redressée et restaurée devient absolument frappante.



GORGERIN EN OR

IMITATION D'ORFÈVRERIE ANTIQUE

Exposé au Salon de la Société des Artistes français et dont M. Rouchomovski se dit l'auteur

Collection de M. Reitlinger

Faut-il conclure ?



On peut réduire à présent à ses proportions légitimes cette affaire de la Tiare de Saïtapharnès qui, depuis 1896, a fait couler tant d'encre dans l'Europe entière. En fait, elle est infiniment plus simple qu'on ne s'est plu à la présenter, et ce qui étonne surtout c'est qu'on ait tourné aussi longtemps autour d'une supercherie, en réalité assez vulgaire, sans consentir à la constater et à la dévoiler. Les savants français n'auraient rien perdu à déclarer qu'ils s'étaient trompés et l'abondance des arguments qu'ils avaient employés pour prouver l'authenticité, constitue une preuve assez manifeste de leurs connaissances et de leur érudition pour qu'ils puissent, en présence de faits nouveaux, se déjuger, sinon sans regrets, du moins sans aigreur. Si M. Clermont-Ganneau n'a point encore clos son enquête et s'il prétend s'éclairer encore sur les allégations de l'ouvrier qui affirme avoir fabriqué, seul et sans aide matériel, cet objet déconcertant, du moins a-t-il acquis la certitude qu'en tant que morceau d'ensemble, en tant que dessin des figures et travail de repoussé, la Tiare est de fabrication moderne et toute récente. Quant aux allégations de M. Rouchomovski, que certains veulent encore révoquer en doute, peut-être, eût-il été préférable de ne pas les provoquer si hâtivement et de n'en pas faire état qu'à titre subsidiaire en prenant pour base, d'une part, les constatations qui ont résulté, pour le savant archéologue, de l'inspection attentive du monument et, d'autre part, celles qui peuvent être tirées de certaines applications de procédés usités partout — sauf, à ce qu'on peut croire, au musée du Louvre.

Quelques personnes qui n'étaient point au courant du trouble profond où de prétendues révélations montmartroises ont jeté la Direction des Beaux-Arts, le Conservatoire du Louvre et le Ministère de l'Instruction publique, se sont étonnées qu'on ait ainsi brusquement appelé du fond de la Russie un ouvrier russe qui n'avait d'autre mérite que de prétendre avoir été l'instrument d'un faussaire, qu'on l'ait fait voyager aux frais de l'État français, qu'on le défraie aux dépens du budget, qu'on en ait fait un hôte national tout comme un roi, quoique sur une moindre échelle. Elles se sont demandé, d'abord, si l'ouverture d'un crédit spécial était bien nécessaire pour constater que, préalablement, le Louvre avait payé 200,000 francs un objet truqué; ensuite, si le mérite que s'attribuait cet artisan valait la récompense d'un voyage d'agrément, d'un séjour gratuit et d'une prodigieuse réclame; enfin, si, pour constater qu'un tel objet était faux ou vrai, l'aveu, d'ailleurs intéressé, de celui qui s'en prétend l'auteur, était vraiment indispensable.

Ces réserves sont d'autant plus légitimes que, *avant l'arrivée* de Rouchomovski à Paris, la fraude était découverte, non par la science, mais par le bon sens de celui qui avait été chargé de l'expertise.

Quelles ont été les constatations de M. Clermont-Ganneau? Il importe de le préciser, et, par des dates et des faits, de l'établir nettement. Appelé le 26 mars par le ministre de l'Instruction publique, il est contraint, malgré ses répugnances et ses résistances caractérisées, d'assumer la mission d'examiner la Tiare et de déclarer si, en conscience, il la croit antique. Comme il le déclare formellement au ministre, il n'a pas, en matière de monuments de l'antiquité grecque, une compétence spéciale; ce n'est donc pas à l'étude de l'inscription, des figures, des ornements qu'il pourra utilement se livrer, mais à l'examen de l'objet pris en soi, dans sa matérialité, non, si l'on peut dire, dans sa spiritualité. Il estime en effet que la *littérature* si abondante à laquelle la Tiare a donné lieu, a épuisé la question. Il ne sait pas ou ne veut pas savoir que MM. Héron de Villefosse, E. Michon, André Falize, R. Forber, Furtwaengler, Foucart, Koepp, S. Reinach, Th. Reinach, Holleaux, Lechat, Hauser, Von Stern, et en dernier lieu M. Collignon, en ont savamment disserté et ont accumulé les arguments pour ou contre l'authenticité. A peine si, en traversant les salles du Louvre, il a, comme tout passant curieux, regardé la Tiare : il ne l'a jamais eue dans les mains, il ne l'a jamais étudiée ; il se présente devant elle dans un état d'esprit entièrement neuf, sans prévention d'aucune sorte — ce qu'il faut pour un juge.

Nous rappelions l'autre jour ici même l'aventure de M. Chasles, et les déceptions de l'Académie des Sciences à propos des faux autographes fabriqués par Vrain-Lucas où la découverte de la gravitation universelle était enlevée à Newton et restituée à Pascal — aventure célèbre d'où Alphonse Daudet a tiré un des épisodes principaux de son roman *l'Immortel*. On avait alors, comme en la question de la Tiare, discuté les textes, et ces textes des hommes éminents les avaient accueillis; on avait fourni en *fac-simile* des écritures et des signatures, et de celles-ci comme de celles-là, les paléographes discutaient; mais, lorsque, à la fin, M. Chasles se décida à livrer les pièces mêmes, — ces bouts de papier, tous semblables d'aspect, tous en feuilles simples, tous de formats usités pour les livres et non pour la correspondance, tous portant des tranches dorées, rougies ou coquillées, — il ne put y avoir de doute : c'étaient là des gardes arrachées de volumes anciens, et si l'on avait cherché, en les salissant, en les traînant dans la poussière, en les maculant de taches incertaines et en les chiffonnant, à leur donner l'aspect de papiers négligés, ayant souffert des infortunes diverses par de fréquents transports ou des avaries de mer, la fraude sautait aux yeux : il n'y avait plus à regarder les écritures, à vérifier les signatures, à discuter les textes : la matière même était un témoin que nul ne pouvait songer à récuser.

De même fut-il pour la Tiare : M. Clermont-Ganneau, en la regardant d'abord, fut frappé de ce fait que, pour un objet antique, elle avait vraiment bien peu souffert du temps, des éboulements du terrain, des chutes de pierres, de tout ce qui, dans un tombeau, vraisemblablement écroulé, eût dû l'avarier. Mais n'était-il pas possible que la voûte sous laquelle avait reposé Saïtapharnès fût demeurée intacte, que sa tombe fût restée inviolée et que, par suite, la Tiare eût été épargnée par la main des hommes, comme par les injures des éléments, comme par les matériaux de la tombe?

En y regardant de plus près, M. Ganneau constata que, sur la zone inférieure qui est revêtue d'ornements peu saillants, comme sur la zone supérieure décorée dans un style analogue, se trouvaient, sur le pourtour entier, des cabossages comme en ferait un instrument, tel qu'un petit marteau, dont on frapperait alternativement par le gros et par le petit bout. Sur la zone médiane par contre, celle où les figures sont repoussées très en relief, celle qui, au point de vue artistique, passe pour être de beaucoup le plus remarquable, nulle détérioration dans les figures ; à peine dans des accessoires insignifiants, tels que des vases, des coups analogues à ceux frappés dans les deux autres zones.

Comment expliquer un tel fait ? En admettant que des pierres se fussent détachées de la voûte pour tomber sur la tête de Saïtapharnès que coiffait la Tiare, ces pierres avaient fait preuve d'une intelligence bien remarquable en bossuant seulement les parties les moins saillantes et les moins historiées. De plus, ces pierres étaient alternativement semblables entre elles, puisqu'elles produisaient alternativement une empreinte telle que celle d'un gros et d'un petit bout de marteau. Enfin, ces empreintes se reproduisaient



TIARE DE SAITAPHARNÈS. — MUSÉE DU LOUVRE. — GRANDISSEMENT DE LA ZONE MÉDIANE

GROUPE DIT : LA RESTITUTION DE BRISÉIS (*fragment*). — « Talthybios, debout près d'Agamemnon, maintient près de l'autel le porc qui va être égorgé en signe [illegible] (COLLIGNON, *Mélanges Piot*, p. 15.)

GROUPE DIT : LES FUNÉRAILLES DE PATROCLE (*fragment*). — « Briséis assise sur le rocher dans l'attitude d'une pleureuse auprès d'une lance jetée sur le sol, puis les chefs Achéens, Phénix ou Nestor, Ulysse et deux héros casqués dont l'un s'appuie sur sa lance. » (COLLIGNON, *Mélanges Piot*, p. 17.)

ARDUSSES : « Mince cordon flexueux dessinant une série de cœurs et de boucles où s'insèrent des palmettes. » (COLLIGNON, *Mélanges Piot*, p. 8.)



TIARE DE SAITAPHARNÈS. — MUSÉE DU LOUVRE. — GRANDISSEMENT DE LA ZONE MÉDIANE

GROUPE DIT : LA RESTITUTION DE BRISÉIS : « Un écuyer, chaussé de bottines à retroussis, conduit à la bride quatre chevaux pleins de feu dont il contient à grand'peine la vive allure. » (COLLIGNON, *Mélanges Piot*, p. 15.)

SUITE DU MÊME GROUPE : « Un groupe de quatre femmes parées de bijoux représentant les captives lesbiennes, « habiles à faire d'irréprochables ouvrages. » (COLLIGNON, *Mélanges Piot*, p. 15.)

sur le pourtour entier des zones inférieure et supérieure : Saïtapharnès n'était donc pas couché dans son tombeau, car, autrement, la demi-circonférence tournée vers la voûte eût seule souffert, tandis que celle reposant sur le sol eût été respectée ; il n'était point assis, car la calotte eût été effondrée et les faces eussent été respectées ; comment donc était-il placé? M. Ganneau imagina toutes les positions que l'on avait pu donner à ce cadavre, il le retourna, toujours la Tiare en tête, dans les sens les plus improbables que la gymnastique funèbre pût fournir ; il se heurta constamment à l'impossibilité matérielle d'expliquer congrûment les accidents que l'objet en litige avait subis.

Alors se leva dans son esprit une hypothèse : un individu, X..., a fait exécuter, soit d'après un modèle qu'il a imaginé, soit d'après des fragments qu'il a découverts, l'objet en question. Il a trouvé un ouvrier assez adroit pour le fabriquer, mais, lorsque cet ouvrier lui livre la Tiare, X... la trouve en vérité trop battante neuve. Elle n'a pas l'air vrai. Pour la rendre vraisemblable, il faut la cabosser et la vieillir. X... essaie alors d'en tordre et d'en fausser le bord inférieur avec ses pouces — la trace en subsiste et elle est indéniable — mais cette première opération ne suffit pas. X... prend donc quelque outil, comme un petit marteau, et il tape avec conscience, tantôt avec le gros, tantôt avec le petit bout. Toutefois, quand il s'agit des figures, il s'arrête; il se dit que ce serait dommage, et qu'il diminuerait la valeur marchande de l'objet. Il veut bien le vieillir, mais il veut surtout le vendre, et le vendre cher. Or, un amateur sera tenté à la fois si l'objet porte des caractères d'antiquité et s'il est facilement restaurable, X... tape donc à côté des personnages, et il se trouve que ce sont les bas-reliefs qu'il attaque, et les hauts reliefs qu'il respecte. On ne s'avise pas de tout.

Tel est le fait nouveau que, en dehors de toute discussion épigraphique, artistique ou archéologique, M. Clermont-Ganneau a formellement établi dans un rapport qu'il a remis au ministère de l'Instruction publique le 7 avril, la veille du jour où il devait avoir une première conférence avec Rouchomovski appelé d'Odessa, en dehors de lui, par ordre supérieur.

Cette démonstration suffisait, elle seule, à tout esprit sincère : elle trouva une confirmation éclatante dans ce fait que les premiers documents qu'exhiba Rouchomovski pour prouver qu'il était l'auteur de la Tiare furent des photographies la représentant dans ce qu'on peut appeler son deuxième état, alors que, la zone médiane étant encore intacte, un premier travail de vieillissement a été opéré pour les zones inférieure et supérieure.

A partir de ce moment, le fait était acquis, et il n'y avait plus à discuter. Toutefois, l'on a poussé plus loin, l'on a voulu savoir si Rouchomovski est bien le seul et le véritable auteur de la Tiare; si, comme il s'en vante, il n'a eu d'autre secours que des calques pris par lui-même sur un manuel populaire d'archéologie ; s'il a imaginé ces scènes de *l'Iliade;* s'il a fait trois soudures comme il le prétend, au lieu des deux soudures que les archéologues ont constatées jusqu'ici; si les zones supérieure et inférieure sont d'or impur, c'est-à-dire présentant des traces d'alliage, et si la zone médiane sur laquelle ont été repoussées les figures et l'inscription est d'or pur; si, par suite, cette zone médiane que l'artisan dit lui avoir été remise lisse, portant seulement la ligne des tours et l'inscription, alors gravée en creux, constitue la partie antique; tout cela a son intérêt sans doute, mais quoi! ne sera-ce pas toujours continuer le jeu de Rouchomovski, et, en accroissant le bruit fait autour de lui, augmenter sa renommée! N'est-ce pas assez que la Tiare soit naturellement désignée comme le jouet populaire des prochaines étrennes, et que Saïtapharnès soit le parrain promis au Bœuf Gras de 1904 — un bœuf gras tout en faux filets?

Sans doute, si c'est une fortune médiocre pour certains savants que la Tiare soit reconnue fausse, c'en est une inappréciable pour les amateurs de petits jeux, devinettes, problèmes, charades, rébus, mots carrés et découpages. Avec des photographies de la Tiare qu'on trouve partout et un recueil populaire en Allemagne, le *Bilderatlas für Weltgeschichte*, de Weisser, — M. Clermont-Ganneau a en effet réussi à déterminer la source exacte où a puisé le faussaire — ils pourront s'amuser à retrouver, isolées et parfois morcelées, toutes les figures qu'a groupées l'ouvrier russe selon les scènes qu'on lui avait données à représenter. Sans doute, avait-on déjà signalé des analogies singulières entre certaines figures et certains accessoires représentés sur la Tiare et d'autres représentés sur des monuments réellement antiques; mais, d'une part, on avait déclaré « que cette coïncidence était sans signification, attendu que l'orfèvre d'Olbia, suivant en cela les habitudes de l'art industriel, avait puisé librement dans le répertoire créé par les artistes antérieurs »; d'autre part, on avait trouvé que comme beauté, comme art, comme connaissance des textes, comme interprétation des scènes homériques, la Tiare l'emportait sans conteste sur tous ces monuments de basse époque, romains et non grecs, auxquels on avait la folie de la comparer.

Cette déclaration pourra sembler présomptueuse lorsqu'on retrouvera, dans le Weisser (en particulier, pl. 19, nº 49; pl. 17, nº 6; pl. 18, nos 17 et 19; pl. 56, nº 6; pl. 18, nº 6; pl. 87, nº 23; pl. 36, nº 12; pl. 31, nº 8, etc.), ces monuments gravés avec, dans les figures et les accessoires, des déformations caractéristiques qui n'existent point sur les originaux, et que l'ouvrier a fidèlement reproduites sur la Tiare.

Il convient de laisser de côté ces faits particuliers et d'arriver à des conclusions générales. N'y avait-il pas un moyen mécanique, à la portée de tout le monde, de s'assurer *a priori* que l'objet est faux, archi-faux et qu'il crie le faux? Que font couramment les experts en écriture, ceux qui sont attachés au Mont-de-Piété par exemple, — lorsqu'ils ont des doutes sur une signature? ils la photographient en l'agrandissant. Les hésitations, les incertitudes, les renoncements de la plume apparaissent alors ; dans la signature vraie, devenue en quelque sorte instinctive, les reprises sont nulles ; dans la fausse, les traits sont forcés, contraints à l'imitation, et on y retrouve même des accents rappelant la signature vraie du faussaire. Il y a là un phénomène connu et que tous les experts ont constaté.

En matière d'art, quel que soit l'art, un phénomène bien plus curieux se produit. L'artiste gratifie involontairement les êtres humains qu'il représente dans ses œuvres, des traits caractéristiques de son individu et de sa race. Un artiste de grand talent soutenait que cette règle était sans exception qu'il eût constatée, et que toujours « on fait comme on est ». Vraie pour l'exécutant pris en soi, cette règle apparaît bien plus vraie encore pour l'exécutant pris en sa race, et lorsqu'il s'agit pour lui, non pas d'imaginer des figures, mais de les copier. Plus l'éducation de l'exécutant est rudimentaire, plus son habileté d'exécution est instinctive, plus son œil et sa main cèdent à cet instinct de présenter les figures telles qu'est son propre individu, telles que sont les figures qu'il a l'habitude de voir. A l'échelle où sont repoussées et ciselées les figures de la Tiare on a pu leur trouver de la noblesse dans l'attitude ; ce qui s'explique si elles sont calquées dans Weisser ; on a pu leur découvrir de la beauté dans le dessin et de la vérité dans le modelé, bien qu'ici il semble qu'on y ait mis de la complaisance ; mais les têtes? ne les a-t-on point regardées,



TIARE DE SAITAPHARNÈS. — MUSÉE DU LOUVRE. — GRANDISSEMENT DE LA ZONE MÉDIANE

GROUPE DIT : LES FUNÉRAILLES DE PATROCLE *(fragment)*. — « Au centre est le bûcher vu en perspective avec les assises régulières formées par les troncs de chêne soigneusement disposés. Sur les corps amoncelés des taureaux et des brebis égorgés, gît le cadavre de Patrocle, déjà léché par les flammes... Au pied du bûcher, c'est un entassement confus de cadavres empilés les uns sur les autres... sur lesquels on a jeté la hache et l'épée qui leur ont donné le coup mortel... A gauche, Agamemnon, la tête ceinte d'une couronne de lauriers, fait une libation avec une patène ; à ses pieds est un cratère d'or... Zéphyre et Borée, sous la forme de deux génies ailés, volent au-dessus du bûcher. » (COLLIGNON. *Mélanges Piot*, p. 16 et 17.)

n'a-t-on pas su ou voulu les voir? Nul des nombreux savants qui ont étudié la Tiare ne semble les avoir remarquées? La Tiare est grecque, affirment-ils; donc l'artiste était Grec; les personnages qu'il a représentés étaient des Grecs; il a donc dû leur donner la tête caractéristique des Grecs, et nulle déformation ethnique n'était à craindre, puisque lui-même était Grec. Or, qu'on examine ici les grandissements photographiques de la zone médiane : à quelle race se rattachent ces personnages? Quels traits de race présentent-ils? Il n'y a pas à s'y tromper : ce sont des sémites, des sémites de la Russie méridionale, pareils aux sémites immigrés en Syrie et en Palestine, aux sémites de Roumanie, aux sémites de Pologne : Achille, Talthybios, Agamemnon, Ulysse, l'Ecuyer, les héros casqués, sont tous sémites, et l'Ecuyer est un héraut d'armes qui crie le nom de son maître! Quant aux dames, en vérité, où a-t-on vu sur des monuments grecs, fussent-ils de basse époque, de telles draperies, bâillant pour faire saillir les poitrines molles? Le groupe des quatre femmes « représentant les captives lesbiennes habiles à faire d'irréprochables ouvrages » est à ce point de vue d'un brutal enseignement : ce n'est pas sur des monuments grecs qu'on a pu relever de tels détails, pas plus que d'autres aussi significatifs, sur lesquels il nous sera permis de ne point insister. Il y a là une pointe de *cochonnerie* moderne qui n'a rien à voir avec la brutale et naïve obscénité antique.

La photographie qui fournit pour la peinture un procédé d'exploration qui dévoile les repeints, fournit donc également pour les œuvres de toreutique un mode d'inquisition qui ne doit pas être négligé. Il ne l'a point été, vient-on nous dire : « M. Pottier, déclare le plus illustre des défenseurs de la Tiare, a fait à l'Ecole du Louvre une expérience décisive. Il a grandi par projections des photographies de la Tiare et montré que ni le style, ni la technique n'offraient de ces disparates qui trahissent inévitablement le faux. » Pourtant, ce ne sont pas des projections que nous présentons ici, seulement des agrandissements. Or, s'il est vrai que « ni le style, ni la technique n'offrent de disparates », nous soutenons, sans crainte d'être contredit, que pas un amateur, pas un marchand, n'aurait, devant de telles images, admis un instant l'authenticité de l'objet.

La Tiare a droit à une place d'honneur dans le musée du Faux. Est-il permis d'ajouter qu'elle l'y eût prise depuis 1898, si l'on avait dès lors consenti à remplir les vœux qu'émettait M. Collignon dans l'*Appendice* à son grand article sur *la Tiare en or offerte par la Ville d'Olbia au roi Saïtapharnès* (*Mélanges Piot*, Tome VI, Ier fasc.)? M. Collignon venait de soutenir durant cinquante-sept pages l'authenticité de la Tiare et il avait ainsi conclu : « On peut considérer la Tiare du Louvre comme l'œuvre d'un artiste grec établi à Olbia, héritier des traditions d'art qui ont fait la gloire de l'orfèvrerie bosphorane, et produit les merveilles conservées à l'Ermitage. Elle se place au plus tôt vers le milieu du second siècle avant notre ère... » M. Collignon avait terminé son article, il l'avait remis à composer; il en avait corrigé les épreuves; il en avait donné le bon à tirer; là-dessus, « il a eu connaissance de deux objets en or donnés comme provenant d'Olbia et il s'est fait scrupule de les passer sous silence. « *Il ne m'est par permis*, a-t-il écrit, *de les décrire ici en détail*. Je dirai seulement que l'un d'eux, un vase à boire, est d'une exécution habile et offre avec la Tiare, au point de vue de la technique, de grandes analogies. Les sujets sont empruntés aux scènes de la vie scythique. L'autre objet est d'une exécution médiocre, avec des inscriptions mal tracées. CES DEUX MONUMENTS SONT DES FAUX. »

M. Collignon ajoutait : « Nous sommes en présence de deux groupes de faux : les uns différant de la Tiare pour la technique; les autres s'en rapprochant beaucoup plus, mais restant très au-dessous du monument du Louvre, pour le style et la composition. »

Ces réserves qui font grand honneur à la loyauté de M. Collignon étaient publiques depuis 1899. Comment, depuis lors, nul n'a-t-il songé à rechercher ces deux objets si nettement taxés de faux, à obtenir de leurs possesseurs la permission de les étudier, de les comparer à la Tiare, et de les publier? Ces objets, dit-on, ne sont pas dans des collections publiques. Fort bien! Mais l'amateur qui en est propriétaire ne saisira-t-il pas, avec empressement l'occasion soit de prouver et de faire démontrer que ces objets sont authentiques, soit de les éliminer de sa collection? Or, depuis le 3 janvier 1899, le silence s'est fait. On en est resté en France — et M. Collignon lui-même — sur cette assertion qu'il y avait à Paris d'autres objets, du même travail que la Tiare et qui étaient faux. L'on s'est borné à enregistrer et à s'attribuer cette déclaration solennelle et dogmatique de M. S. Reinach : « *D'arguments contre l'authenticité, tirés de l'objet lui-même, il n'y en a point.* »

Mais quoi! n'y a-t-il pas mieux encore! Que dira le public lorsqu'il apprendra que l'histoire de la fabrication de la Tiare était connue dès 1896, et que ce qu'on en a appris depuis lors n'a ajouté que des détails insignifiants? Cette histoire, elle est tout entière consignée dans le mémoire de M. Collignon, lequel ne l'a rapportée, au reste, que pour la réfuter dédaigneusement.

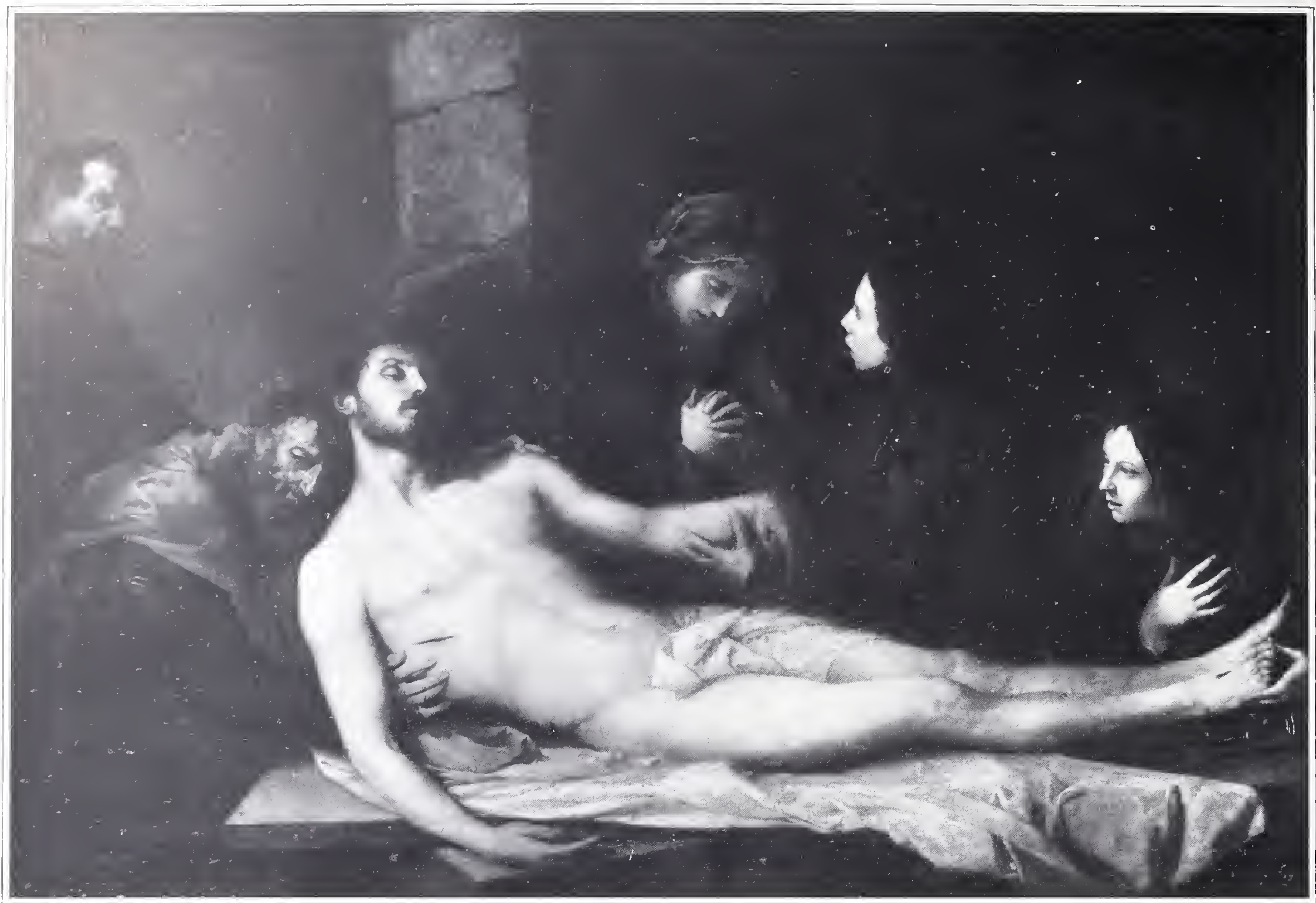
« Dans le courant de l'année 1897, a-t-il dit, page 22 de « son mémoire, se sont produites de *prétendues* révélations, « bruyamment commentées par les détracteurs de la tiare. « L'officine de faux bijoux d'où elle serait sortie était « découverte; on désignait même le faussaire. Le directeur « du musée d'Odessa, M. Von Stern, s'était livré à une « enquête; dans une conférence faite au xe Congrès archéo-« logique de Riga (août 1896) et publiée en 1897, il livrait « à la publicité tous les faits qu'il avait recueillis. Il dénon-« çait des marchands juifs d'Odessa, les frères Hochmann « ou Gauchmann, dont la boutique aurait recélé les œuvres « d'une bande de faussaires collaborant « avec des épigra-« phistes compétents et expérimentés ». Disposant d'une « bibliothèque et pillant le *corpus* des inscriptions d'Olbia, « ces industriels auraient graduellement perfectionné leurs « savantes « forgeries ». La tiare du Louvre était leur coup « de maître. Et n'était-il pas possible d'aller plus loin, de « prendre sur le fait celui qui aurait ciselé cette pièce insi-« gne? On s'avise qu'il y a, dans un faubourg d'Odessa, un « ciseleur juif, un certain Rachomowski, ouvrier assez « habile, paraît il; il travaille dans une chambre dont les « murs sont garnis de dessins de palmettes antiques. Chose « plus grave, il a acheté à un joaillier de la ville une plaque « d'or dont le poids est exactement celui de la tiare; inter-« rogé, il déclare modestement qu'il est fort capable d'exé-« cuter le joyau du Louvre. Donc, c'est lui qui l'a fabriqué. « Il n'en faut pas davantage pour accréditer une opinion « qui trouve accueil dans des revues scientifiques. »

Ainsi, dès 1896, 1897 au plus tard, tous les éléments de la cause étaient connus : le lieu de fabrication, le nom à peine défiguré de l'ouvrier, le nom précis du marchand; quant au nom de l'intermédiaire qui avait vendu la Tiare au Louvre, il était inscrit aux registres de comptabilité. On avait là, réunis et groupés, tous les renseignements dont on n'a consenti à faire état qu'en 1903, encore parce qu'il a plu à un farceur de se proclamer l'auteur de la Tiare, parce que le débat, sorti du monde scientifique, a été porté par ce hasard devant le grand public, parce que le ministère a pris peur, parce que... Mais convient-il d'insister et tout commentaire n'est-il pas superflu?



TIARE DE SAITAPHARNÈS. — MUSÉE DU LOUVRE. — GRANDISSEMENT DE LA ZONE MÉDIANE

GROUPE DIT : LA RESTITUTION DE BRISÉIS. — « Au centre, Achille est assis sur un trône d'honneur... Par un brusque mouvement il est retourné vers Agamemnon dont il écoute les paroles avec un air d'attention farouche. A ses côtés se tiennent deux personnages, un écuyer, peut-être Atiloque, appuyé sur sa lance, et un vieillard drapé dans son manteau. Aux pieds du héros... un libes à anses, un trépied, un rhyton à tête de lévrier, une aiguière et un bassin. Sur le sol sont épars les talents d'or figurés par des lingots plats de forme triangulaire ou arrondie. A gauche, Briséis, conduite par Ulysse, s'avance avec l'attitude réservée d'une nouvelle épousée. » (COLLIGNON, *Mélanges Piot*, p. 15.)



LA MISE AU TOMBEAU

UN TABLEAU DE RIBÉRA

M. Schilizzi, un de nos abonnés qui est non seulement un fin connaisseur d'Art, mais aussi un Mécène pour les artistes du sud de l'Italie, nous communique la photographie d'une très belle *Mise au Tombeau,* acquise par lui voici une dizaine d'années et qui était demeurée jusqu'à cette époque dans la famille napolitaine de Medici. En 1850, le peintre Guerra la décrivait en ces termes : « Sur un linceul qui couvre la tombe est étendu le corps du Rédempteur. Joseph d'Arimathie le soutient, tandis que saint Jean montre à la Vierge son fils qu'elle n'a presque pas la force de contempler, et la Madeleine à ses pieds le regarde en extase. Un autre disciple, que la tradition veut être le portrait de Ribéra même, ferme le tableau à gauche. Ce tableau est un des meilleurs, sinon le meilleur du fameux artiste, il est admirable par la force de dessin et par l'extraordinaire lumière de coloris du corps de Jésus. Et, en effet, Ribéra a tenu à le signer d'une façon visible, ce qui n'était pas dans ses habitudes, et un peu au-dessous de la main gauche du Christ on lit : *Guseppe de Ribera espano F. 1644* »

Ce tableau qui mesure 2 m 50 sur 1 m 80 est un morceau de premier ordre, brossé avec cette fougue, cette forte ampleur, ce sens des contrastes violents qui caractérisent l'Ecole napolitaine. Tandis que le beau corps du Crucifié, au flanc duquel saigne la blessure, semble rayonner lui-même d'une vive clarté, les personnages qui l'entourent baignent dans un clair-obscur savoureux. Et admirez l'accent de vérité qui anime toutes les figures : la Vierge douloureuse et suppliante, la Madeleine au visage angoissé dont la main est si admirable de modelé, et saint Jean pensif, et Joseph d'Arimathie, au rude et fruste visage. Bien caractéristique aussi est, dans le fond, le portrait de Ribéra. Le peintre est debout, vêtu d'un pourpoint sombre, sa belle tête virile penchée en avant dans une attitude réfléchie. Combien la noble énergie de ce large front ombragé de cheveux noirs, de ces yeux profonds et de ces traits accentués paraît être une image psychologiquement fidèle du chef de l'Ecole napolitaine ! Comme on se le figure bien ainsi, ce peintre violent à la hautaine volonté, conscient de sa force, épris du caractère et dont l'existence fut aussi tumultueuse que sa peinture! Est-il, en effet, rien de plus mouvementé que la vie du jeune artiste, lorsque, à sa sortie de l'atelier de Ribalta, il entreprend seul le voyage d'Italie durant lequel ni les privations de la misère, ni les insuccès ne peuvent venir à bout de sa volonté d'être peintre? Le maître qui impressionna le plus Ribéra fut le Caravage, auquel il emprunta son réalisme, tempéré par une heureuse admiration que le peintre eut toute sa vie pour le Corrège.

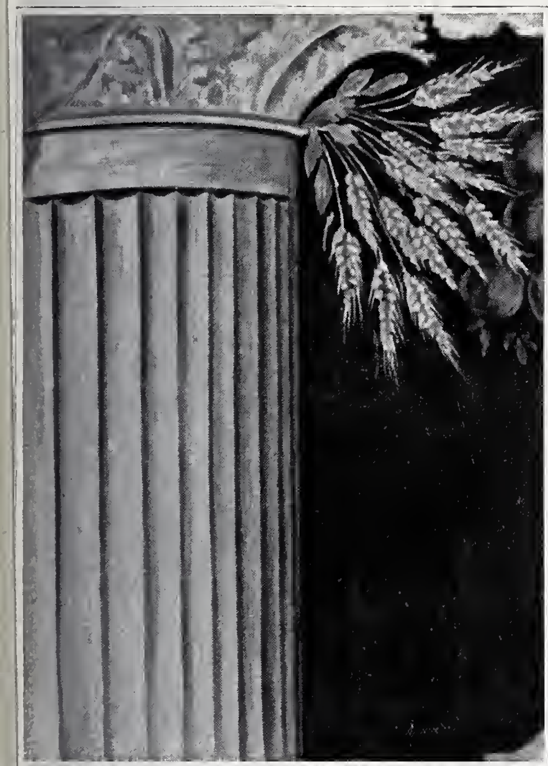
Venu à Naples, le Spagnoletto devint le peintre en titre du vice-roi don Pedro Giron, duc d'Ossuna, et, de 1610 à 1650, il produisit un nombre considérable d'ouvrages dans ce réalisme violent qui lui est propre : martyres de saints, tortures, exécutions horribles, supplices variés, où tous les détails sont vus avec un œil implacablement sûr, avec ce relief puissant qui surprend les visiteurs du musée de Naples, habitués à la douce sérénité des écoles de l'Italie centrale. Parfois la vision de Ribéra sait s'adoucir, et il produit alors des œuvres comme *Marie l'Egyptienne* du musée de Dresde ou *l'Adoration des Bergers* du Louvre.

Ribéra fut vraiment par la puissance de ses dons et l'abondance de sa production un chef d'école. Il influença non seulement les Espagnols Zurbaran, Antonio de Pereda, Alonzo Cano, Carreño de Miranda, mais fut le maître de cette École napolitaine où brillent les Salvator Rosa, les Aniello Falcone, les Luca Giordano, Giovanni Do, Fracanzani, Caracciolo, Corenzio.

H. F.

Les Fresques de Boscoreale

Si puissants que soient sur un esprit d'artiste le charme infini, la grâce délicate et la force d'évocation de ces peintures enfouies voici dix-huit siècles sous un linceul de cendre par la fureur brutale du Vésuve en délire, on est parfois tenté de se plaindre qu'à Pompéi l'éruption du 23 août 79 ne nous ait pas conservé un nombre plus considérable d'œuvres d'art vraiment dignes de ce nom. Laissant de côté l'importance archéologique de tels ou tels panneaux pour ne tenir compte que de leur valeur esthétique, nous en trouvons, à notre gré, trop peu qui, sur la surface luisante de leurs tons pâlis, nous permettent de chercher par instant un peu de l'âme fugitive de ces maîtres disparus dont nous ignorons presque tout. Et chaque fois que nous nous trouvons mis en présence d'une œuvre qui révèle la main habile et le pinceau supérieur de l'un de ces inconnus, nous restons pénétrés d'un étonnement admiratif à la vue



FRAGMENT DE LA DÉCORATION DU PÉRISTYLE
Fresques de Boscoreale

e leur art si vivant, si original, si proche de ous comme idées et comme procédés.

Cette joie, que nous donne de temps à utre la Ville Ressuscitée, nous l'avons en ce noment, non par elle à vrai dire, mais par un e ses riches faubourgs suburbains. Certes ce evait être un coin bien charmant de la Campanie que ce *pagus* de Boscoreale à mi-flanc u Vésuve et au-dessus de Pompéi, alors nfoui dans la fraîche verdure qui faisait du edoutable mont, endormi depuis des siècles ans sa torpeur trompeuse, le plus délicieux des sites pittoresques. Là, inconscients des lendemains terribles, quelques riches propriétaires, fuyant le vacarme joyeux de la bruyante petite ville, s'étaient ménagé dans ce frais décor des villas champêtres mais luxueuses, comme les aimaient pour le repos dont ils étaient friands les Romains de la vieille République et du jeune Empire. Le magnifique *Trésor de Boscoreale*, l'un des joyaux de notre Louvre, le beau mobilier du musée de Berlin, tous deux en ce lieu arrachés à la cendre qui, les ensevelissant, les sauva de la destruction, avaient deux fois déjà prouvé la richesse de cet aimable séjour. L'heureuse fortune des fouilles a permis à M. Vincenzo de Prisco, l'auteur des deux premières trouvailles, de découvrir une villa entièrement décorée de main de maître, et un concours de circonstances favorables lui a donné possibilité d'amener à Paris même ces fresques dont l'intérêt et la beauté font des œuvres de premier ordre. Leur état de conservation et leur haute valeur leur assurent une place d'honneur dans la peinture antique, dont nous avons plus d'œuvres dues à de simples peintres en bâtiments de Pompéi qu'à de véritables artistes; et leur présence à Paris double pour nous le prix d'une découverte qui nous permet d'apprécier chez nous un art que l'on ne connaît bien qu'en en voyant les œuvres elles-mêmes.

Ces fresques ornaient une villa dont un graffite, inscrit sur un chapiteau de colonne, nous apprend qu'elle fut vendue aux enchères le 7 des Ides de mars sous le premier consulat de Germanicus, — c'est-à-dire le 9 mai de l'an 12 après Jésus-Christ (an 765 de Rome). D'après l'inscription gravée sur une mesure de capacité, le propriétaire, au moment de l'éruption fatale, aurait été un certain Publius Fannius Synistor; et l'état dans lequel était la maison a permis de conjecturer que, fortement ébranlée par le tremblement de terre précurseur de l'an 63, la villa était en réparation au moment de la catastrophe finale. Suivant ces seules données, la décoration picturale serait de la meilleure époque, de la pleine floraison artistique des débuts de l'Empire, — et l'examen des fresques elles-mêmes achève de fournir cette preuve.

* * *

Les fresques de Boscoreale peuvent se répartir assez exactement en trois catégories que nous pourrions appeler, d'après nos idées modernes : la peinture de portraits, la peinture d'histoire et la peinture purement décorative. Cependant, en adoptant pour plus de commodité d'exposition ces trois divisions, il ne faut pas oublier les principes et les habitudes antiques, et se souvenir que ces trois genres sont intimement combinés les uns avec les autres, de manière à jouer une partie symphonique et rythmique dans un seul et même ensemble décoratif général. Voyons maintenant les principaux motifs de chacun de ces genres.

Il convient de commencer par la peinture de portraits, car la pièce première de la collection est un portrait en pied qui, pour la taille, la beauté de l'exécution et l'état de conservation dépasse tout ce que l'on connaissait jusqu'à ce jour. La soixantaine de portraits relevés par Fitz Gerald Mariott, à Pompéi, parmi lesquels il en est de célèbres comme ceux de Paquius Proculus, boulanger, et de sa femme, ou ceux des maisons d'Holconius, de Siricus, de la *Casa di Apollo*, ne sont point de cette force. Et l'on ne saurait pas davantage lui comparer ces portraits du Fayoum à la facture rude dont le Louvre possède une douzaine. Il y a ici bien autre chose. Cette femme, — la maîtresse de la maison ? — dans tout l'éclat d'une pleine et forte beauté qui nous apparaît ainsi, représentée un peu plus grande que nature, dressant sur un buste à l'énergique et souple maturité, une tête superbe, d'une ligne extrêmement pure, émeut et impressionne. Élégamment vêtue d'un ample chiton violet, drapée d'un blanc himation, assise sur un riche fauteuil, de lourds bracelets aux poignets, un cercle d'or dans sa chevelure noire, le cou libre, elle tient une lyre à cinq cordes sur lesquelles erre négligemment sa main gauche à l'annulaire orné d'une bague. Ses grands yeux noirs, où luit une belle flamme de vie et de santé, illuminent d'un feu sombre cette physionomie d'un si noble dessin. Tandis que, auprès d'elle, d'un mouvement naïf et charmant, qui forme contraste heureux avec la majesté simple mais réelle de la mère, une fillette s'appuie craintivement au dossier qu'elle dépasse à peine, et derrière lequel elle semble vouloir se dissimuler.

Comme, pour bien comprendre une œuvre, il est toujours excellent de tenter des rapprochements entre des époques différentes de l'Art universel, je crois qu'il en est un qui, ici, s'impose; et, à mon sens, il se trouve d'autant plus permis, que l'époque artistique dont il s'agit a précisément tenté officiellement et par effort de volonté, un retour vers ce qu'elle pressentait avoir été la vision et la technique de cette Rome dont elle rêvait. Voyant de près l'allure générale, les partis pris de pose et d'exécution, la manière de traduire, les recherches d'expression, les constructions de ligne et les dispositions de plans, même l'établissement du fond, je ne puis, pour ma part, m'empêcher de penser immédiatement à notre Louis David, et dans un éclair, ma première et très forte impression, en arrivant devant *la Cithariste* de Boscoreale, a été que je me trou-

vais en présence d'une *Madame Récamier* de l'Empire romain. Cette impression me parait extrêmement légitime, elle n'a fait que se confirmer par la suite, et les opinions d'art n'étant faites que de comparaisons, je crois que de cette épreuve ne peut que sortir une égale et grandissante admiration pour deux œuvres si belles, symétriques à travers dix-huit siècles de pensée humaine. C'est dire à quel degré d'art se place cette *Cithariste* qui est, en ce moment, un morceau unique de la peinture antique.

A côté d'elle et plus haut encore, il faut mettre un groupe d'idée et d'exécution semblables. Assis sur un fauteuil, la main sur un sceptre, un homme à la musculature puissante se présente de trois quarts dans tout l'orgueilleux épanouissement d'une beauté virile, en pleine possession de sa force et de sa noble souplesse, telles que la faisaient ces gymnases et ces jeux auxquels les anciens demandaient leur *mens sana in corpore sano*, le juste et triomphal équilibre entre la santé de leur esprit et celle de leur corps. A côté de ce noble *Athlète*, assise, elle aussi forte d'une belle et riche nature aux lignes sculpturales, une femme, entièrement drapée d'un himation blanc, à plis amples, qui lui couvre même la tête, s'appuie du coude et du poing droits sur le genou, le menton posant sur les doigts : elle enveloppe d'un regard fait d'admiration et de tranquille amour le héros dont elle partage le siège. Ce groupe si calme, si reposé et tout ensemble si simple et si puissant, est d'une majesté suprême. Et sur ces deux figures splendides on sent passer l'âme austère et grave de la vieille race romaine, sévère et tenace, la conquérante du monde, la race à la volonté de fer que rien n'a fait plier, la race d'énergie, la race de patience dont l'immense persévérance et l'insatiable application font encore l'étonnement et la stupeur du monde. La race familiale aussi, qui pour culte premier eut celui du foyer, car ici ce sont bien les deux chefs de maison, le *pater familias* et la matrone; et, devant cette fresque qui évoque si complètement la vie de la famille romaine, on ne peut que se souvenir de ces bustes admirables du Capitole dans la ligne et le regard desquels nous avons déjà vu passer cette austérité si émouvante et cette impressionnante grandeur, l'essence même de ce dur génie de la vieille Rome.

* * *

A côté de ces deux panneaux dont l'allure magistrale et la facture extrêmement réaliste se classent pour nous parmi les plus belles œuvres des portraitistes de style sévère dans l'ensemble de l'art, je placerai comme pendant une figure charmante de sentiment tout différent.

Voici le *Génie Dionysiaque*, qui était peint sur l'un des murs du péristyle où son corps délicat s'enlevait en pleine valeur sur un fond noir surmonté d'un méandre blanc sur fond vert. Ce sujet mythologique rentrerait bien plutôt dans le genre de la peinture d'histoire. Debout dans sa nudité tout ensemble forte et gracile qui est celle d'un adolescent en pleine formation, dressant son torse mince d'un souple mouvement, le petit faune élève, posé à plat sur sa main gauche aux doigts largement écartés, une sorte de plateau qui semble fait de sparterie. Ses longues ailes vertes à demi éployées paraissent le rafraîchir du doux battement de leurs longues pennes, et sur sa figure que deux oreilles pointues marquent d'une note malicieuse est répandue, par un contraste heureux, une expression très fine et très douce. Figure très réaliste, quoique mythologique : car on sent que par un scrupule de vérité, le peintre a voulu tenter le plus véridiquement possible d'unir les deux natures humaine et animale, dont l'intime combinaison constitue la race irréelle des faunes. Et cet adolescent exquis, dont maint gracieux éphèbe avait pu fournir à l'artiste l'aimable modèle, a une chevelure raide, ébouriffée, bizarre, exactement telle que l'ont certains singes : simple détail qui, avec celui des oreilles de chèvre, montre bien l'extrême souci de réalisme dont l'artiste se sentait tourmenté en évoquant cette figure de pure imagination, création fictive vue à travers un tempérament naturaliste.

La manière même de l'artiste accentue cette impression. Plus libre de verve que dans les portraits, l'exécution matérielle du faune



LE GÉNIE DIONYSIAQUE
Fresques de Boscoreale

est d'un puissant intérêt. En quelques phrases très justes, analysant la *Léda* de la *Casa della Regina Margherita*, le peintre Gusman y retrouvait les principes exécutifs de Henri Martin. Ici nous sommes aussi en pleine méthode moderne. Et pour ceux à qui l'on a appris à considérer l'art antique comme une vision essentiellement linéaire, le *Génie Dionysiaque* apportera une révélation. Son auteur cherchait beaucoup plus son effet dans les valeurs que dans la ligne, dans les lumières et dans les ombres que dans les contours, ainsi que le prouvent la structure matérielle du torse et du bras gauche, l'ombre surtout de ce bras gauche avec ses longues hachures orangées, et aussi la tête uniquement construite par des oppositions de tons, la tête dont le nez s'enlève par une tache d'ombre et une tache de lumière. Celui qui peignit cette figure, qui la modela de son svelte et sûr pinceau, était un impressionniste. Certes il ne s'agit point de le mettre en parallèle absolu avec nos grands impressionnistes; l'esprit, l'idée antiques se marquent ici profondément : il me suffit d'esquisser, de silhouetter un caractère, la vision particulière d'un peintre qui, par la façon dont il sentait la nature et dont il la rendait, se met en parallèle ou mieux en communion visuelle avec notre école contemporaine. C'est dans ce sens qu'il faut prendre les mots, c'est dans ce sens que ce maître inconnu, frère des nôtres, éminemment consciencieux, combina, non de chic et de poncif, mais avec réalisme, non de lignes, mais de valeurs, cette figure étrange, bizarre, charmante, aussi profondément irréelle que puissamment vivante.

* * *

Cithariste et *Athlète* d'une part, *Génie Dionysiaque* de l'autre, voilà parmi nos fresques les meilleurs représentants des deux premiers genres : reste le genre décoratif proprement dit.

Ce troisième genre, qui n'offre pas le caractère d'extrême rareté des deux premiers, et dont Pompéi nous donne de nombreux exemples, est cependant, lui aussi, d'une beauté et d'une originalité qui le mettent hors de pair, et lui donnent de son côté une valeur artistique et documentaire égale à celle des superbes morceaux dont j'ai tenté de faire sentir rapidement toute la haute beauté.

N'ayant point pour tâche de faire ici une description complète de la villa de P. Fannius Synistor, mais seulement de parler des fresques qui la décoraient et qui sont maintenant à Paris, je ne puis qu'indiquer brièvement combien était riche et bien disposée cette habitation, si somptueuse au point de vue de la décoration murale proprement dite. Péristyle, triclinium d'hiver, triclinium d'été, diverses chambres, cubiculum, avaient reçu la plus luxueuse et la meilleure décoration dont la valeur était en harmonie complète avec les morceaux de maître qui prenaient place au milieu d'elle et que nous venons de voir précédemment. On n'a, pour prendre des exemples, que l'embarras du choix, et le seul regret que l'on éprouve est celui d'être obligé de se borner.

Mais d'abord on peut dire tout de suite que cette décoration apporte un argument de plus, — et un argument puissant, — à ceux qui ne consentent point à souscrire sans restriction aux divisions de Vitruve reprises par



LA CITHARISTE
Fresques de Boscoreale

Mau, à ces « quatre styles » qui ont l'inconvénient de créer ces cloisons étanches sévères contre l'établissement desquelles on ne luttera jamais assez vigoureusement, car rien n'est plus contraire aux conditions dans lesquelles vit et évolue l'Art. Les quatre styles vitruviens avec leurs nettes, leurs trop nettes délimitations ne paraissent pas avoir été bien appréciés du décorateur de notre villa; sans doute en réalité n'ont-ils point toute l'importance dogmatique qu'on leur attribue, et leurs définitions simplistes pourraient bien être moins exactes qu'elles ne le paraissent dans cette allure sèche de règlement, c'est-à-dire de contre-pied même de la vie des Arts.

Tous ces panneaux sont d'une liberté de style, d'un enthousiasme d'exécution qui déroutent les classements arbitraires, et l'esprit séduit se laisse aller à goûter leur charme sans se soucier beaucoup des chapitres, des sections et des séries dont l'artiste ne paraît pas avoir connu la tyrannie. La première chose qui frappe c'est la tonalité admirable de la couleur : une vraie fête de lumière que domine, suivant le goût pompéien, la gamme si riche de ces rouges magnifiques et profonds où se complaisait, avec une joie visible, le pinceau de ces artistes amoureux de couleurs et de lumière. Voilà bien ces maîtres de l'antiquité méditerranéenne passionnément désireux, ou plutôt obligés même de mettre ce qu'ils font en harmonie avec la riche et puissante lumière dont cet implacable soleil, au lieu de baigner leurs œuvres d'une lueur atténuée, les enveloppe, les enlace, les modèle et les dévorerait même si leurs auteurs ne luttaient avec lui de vie et d'énergie.

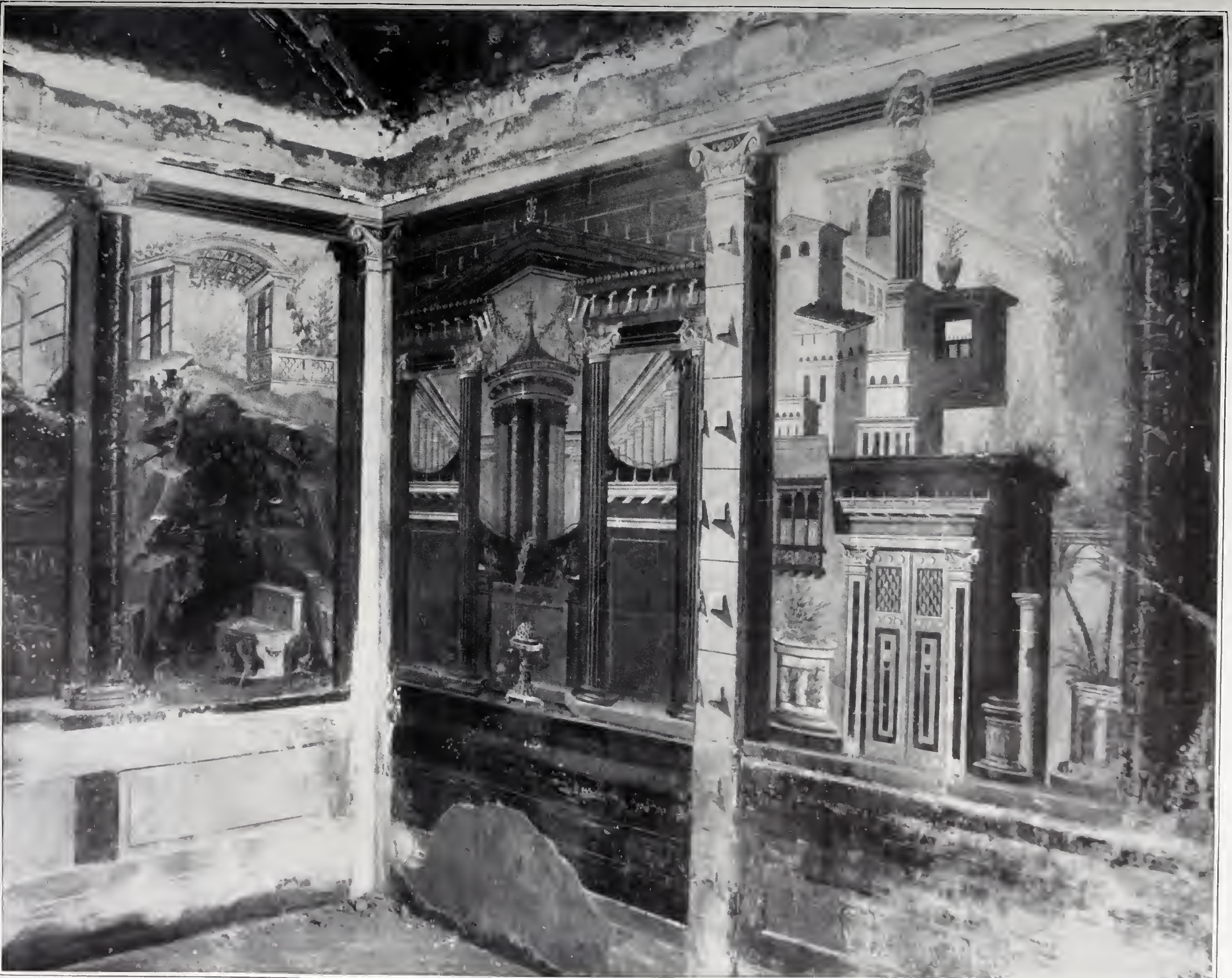


L'ATHLÈTE. — *Fresques de Boscoreale*

Puis, après s'être un instant laissé aller avec une joie passionnée à l'enchantement de cette décoration, on se prend à en analyser les détails. Et tout de suite on remarque la grande unité de tenue dans l'ensemble, unité de tenue qui, précisément par le choix des divers motifs, par leur variété, par les différences profondes qui leur donnent à chacun une personnalité et une physionomie propres, révèle la valeur de l'homme qui en a conçu l'ensemble et exécuté lui-même ou fait exécuter, sous sa direction, le détail. Nous sommes bien loin ici des décorations courantes, faciles, lâchées souvent même, dont regorge Pompéi : nous sommes en présence d'une intelligence directrice, de la main d'un maître décorateur, comme seuls évidemment de riches amateurs pouvaient s'en assurer le concours. Il y a dans tout cela une liberté d'allure, une vivacité de style qui révèle en bien des endroits la composition exécutée de verve, sans les ordinaires poncifs auxquels ont souvent recours les décorateurs de second ordre en beaucoup de maisons antérieurement connues. Chacun de ces panneaux décoratifs a sa valeur personnelle distincte de celle de ses voisins.

Si le péristyle nous a donné de belles colonnes à chapiteaux élégants du dessin le plus noble, formant un portique sévère exécuté en clair sur fond sombre avec une véritable maîtrise, le *tablinum* nous offre un motif qu'il serait nécessaire d'analyser longuement pour s'en bien pénétrer. De lourdes guirlandes, d'une beauté de style et d'une richesse d'imagination qui ne se peuvent décrire, se déroulent : ce sont des branches feuillues entremêlées de pommes de pin, de fruits de toute sorte. Ces pesantes guirlandes qui dessinent une courbe superbe, sont relevées à intervalles égaux par des têtes de taureaux délimitant ainsi deux courbes. Accrochés à chaque tête de taureau, et de distance en distance par des cordes rouges, pendent sur la paroi, tantôt des cistes où s'enroulent des serpents, tantôt des masques comiques ou tragiques, dont l'exécution nous prouve que le masque antique pouvait, à l'imitation du masque japonais, porter cheveux et barbe de vrai crin. On ne peut trouver composition plus simple, plus fraîche, dont la science très réelle ne nuit nullement à la liberté la plus charmante.

Le *cubiculum*, que M. de Prisco a pu fort habilement démonter entièrement mur par mur, transporter en France et remonter tel qu'il l'a découvert à Boscoreale, l'emporte encore sur tous les autres morceaux séparés. D'abord parce qu'il forme un ensemble, ensuite parce que cet ensemble est d'une beauté admirable. Mesurant six mètres sur quatre, il nous offre deux longs murs dont les sujets sont symétriques, sans être identiques, et un mur de fond percé d'une fenêtre à laquelle adhèrent encore les barreaux tordus par l'éruption. Sur ce panneau de fond est figurée une grotte en rocaille tout emplie d'arbres et d'eaux courantes, qui prouve que les anciens Italiens aimaient ce genre de jardin pittoresque, dont la villa d'Este, à Tivoli, reste pour la Renaissance l'exemple le plus justement fameux. Les deux panneaux placés vis-à-vis l'un de l'autre nous présentent deux



CUBICULUM. — PAROI LATÉRALE

Fresques de Boscoreale

excellentes scènes de genre dont la ressemblance est suffisante pour plaire à l'œil, et dont les dissemblances sont assez accentuées pour ne pas fatiguer le regard : cette adresse me paraît la marque d'un esprit particulièrement artiste, d'un maître décorateur.

Au centre de la composition se dresse une sorte de petit sanctuaire, un autel circulaire entre deux tables à offrandes, dominé par une statue de divinité encadrée d'un riche portique. A droite et à gauche s'étagent des perspectives architecturales dont on a pu rapprocher des fresques similaires trouvées au Palatin et dans les jardins de la Farnésine. Même la finesse, la sveltesse, la perspective légère de ces motifs architecturaux ont permis un rapprochement ingénieux fait par M. Giacomo entre ces élégantes architectures et celles que Benozzo Gozzoli a inscrites dans ses fresques du Campo Santo de Pise : continuité de vision qui pourrait tenir sans doute à des questions d'identique luminosité d'air et de semblable limpidité d'atmosphère. Quant aux arbres qui figurent par masses rapidement pochées à divers endroits de la composition, on pourrait, eux aussi, toutes proportions gardées, les rapprocher pour la manière de certains procédés de Corot. Enfin un détail met l'ensemble bien à sa place : deux colonnes d'un rouge éclatant, striées d'ornements d'or, surmontés de chapiteaux d'or, semblent former la loggia qui ouvre sur cette perspective : ce simple et judicieux détail donne de l'air, de l'espace, fait reculer toute la composition, et est la note très juste qui met au point une œuvre charmante, riche d'atmosphère et de lumière, du goût le plus puissant et le plus délicat.

Puis, dernier fragment du *cubiculum*, un petit temple se répétant avec quelques différences sur le panneau d'en face, unit les deux longs murs au mur du fond, et complète ainsi l'ensemble véritablement émotionnant de cette pièce pompéienne si radieusement belle dans sa résurrection.

* * *

Telles sont présentées dans leurs principaux morceaux, dans leurs panneaux les plus suggestifs, ces fresques de Boscoreale qui viennent nous donner sur la peinture antique des documents nouveaux d'une inappréciable valeur. Peinture de portrait, peinture d'histoire, peinture décorative, ces trois genres sont représentés d'une manière toute nouvelle et presque révélatrice. Tous trois sont du style le meilleur, de cette féconde période artistique des débuts de l'Empire romain pendant laquelle, à la faveur de la paix donnée par Auguste au monde, les artistes affluent sur la terre d'Italie, et achèvent d'apporter l'héritage esthétique des Grecs et des Alexandrins aux descendants de Romulus. C'est alors que sont en pleine production artistique ces peintres dont Pline nous a conservé les noms et parmi lesquels se trouvent des gens de noble famille, — tel sous la République, Fabius Pictor, — comme le chevalier Turpillius ou le préteur et proconsul de Narbonnaise Titidius Labéo. C'est alors que, perfectionnant le genre inventé par Demetrios d'Alexandrie, dit le Topographe, Ludius peignait avec grâce des ports, des maisons de campagne, des canaux, des rivières, et que Pireicus le Rhyparographos se faisait une renommée et une fortune en représentant ces « choses viles » qui lui valurent son surnom, provisions de bouche, ânes et intérieurs de boutiques

Certes il serait à souhaiter que nous pussions savoir qui peignit ces fresques que nou admirons : furent-elles l'œuvre d'un de ceu dont Pline nous a conservé les noms ? ou d quelque autre de ceux qui travaillaient e Italie ? Il paraît douteux que la même mai ait pu produire ces œuvres si dissemblable de genre qui sont *l'Athlète*, le *Génie Dionysiaque* et la décoration du *cubiculum*. I semble bien que l'on soit là en présenc d'artistes différents ayant chacun une manièr diverse de voir les choses : la présence dan les parties décoratives de petits oiseaux, moineaux effrontés, mésanges et bergeronnette babillardes, lestement et spirituellement modelés de la même touche que le faune, n'es pas un argument décisif pour prouver qu'il sont de la même main. Le champ est ouver à toutes les conjectures et aux plus séduisante hypothèses, aux plus aventureuses même Mais ce n'est point mon rôle de les énumére ici : je me contente simplement d'admire toutes ces œuvres, comme d'excellentes e loyales œuvres d'art qui, si elles paraisser émaner de mains différentes, semblent prouver par un air de famille qu'elles ont en tou cas été combinées sous une surveillanc unique en vue de former un ensemble remarquable. Leur réunion est pour nous fécond en enseignements de la plus haute portée survivantes glorieuses d'un idéal dispar elles nous apportent toute frémissante u peu de cette âme antique au fond de laquell palpitait une si radieuse vision des êtres et de choses de la Nature Universelle.

GEORGES TOUDOUZE.



CUBICULUM. — PAROI DU FOND. — *Fresques de Boscoreale*

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

Chronique des Ventes

Sous la forme de la vente des collections de Madame Lelong, la fin d'avril a vu se produire la plus éclatante manifestation d'art ancien dont le monde amateur ait depuis longtemps été témoin. Les directeurs de cette vente, Me Chevallier et MM. Mannheim, Féral et Larcade, escomptaient bien le succès, mais ils ne le prévoyaient pas si complet, et toutes les prévisions qu'ils avaient pu faire ont été dépassées dans des proportions inattendues. Avec toutes ces histoires de tiare et de truquage, on avait craint un moment que cela n'influençât défavorablement le marché de la curiosité et qu'une baisse ne se produisît. C'est tout le contraire qui en est résulté, et jamais on n'avait vu un tel enthousiasme, une telle ardeur en faveur des objets d'art ou tableaux des XVIIe et XVIIIe siècles.

Par cette vente, qui restera célèbre entre toutes les grandes *auctions* sensationnelles, les collectionneurs, les « curieux » comme on les nommait au siècle dernier, ont tenu à affirmer leur foi et leur admiration plus intenses que jamais, pour toute cette production artistique si belle que nous ont léguée les époques de Louis XIV, de la Régence, de Louis XV et de Louis XVI.

Amateurs et antiquaires français, anglais, américains, allemands, autrichiens, se coudoyaient à la galerie Georges Petit et des luttes homériques ont eu lieu entre eux pour la possession des gros morceaux de la collection. Ceux qui ne fréquentent pas les ventes publiques ne peuvent se faire une idée des combats passionnants qui s'y engagent. A l'encontre du *Cid*, là jamais le combat ne cesse faute de combattants.

Lorsque Madame Lelong mourut, en instituant la Société des Artistes musiciens sa légataire universelle, en souvenir de son mari, presque personne ne connaissait le véritable musée qu'elle avait constitué. On supposait de belles choses, l'inventaire révéla des merveilles, et quand l'exposition précédant la vente en eut lieu, il y eut unanimité pour déclarer que jamais, de souvenir d'amateur, on n'avait vu pareil ensemble de tableaux, sculptures, bronzes, porcelaines, tapisseries, etc., des XVIIe et XVIIIe siècles. Et encore, n'était-ce qu'une partie, puisque cet hiver on avait déjà vendu les objets antérieurs au XVIIe siècle et que quatre autres ventes seront encore nécessaires pour disperser cette unique collection dont le retentissement est et sera considérable dans le monde entier.

Je n'entreprendrai pas ici de donner une liste des prix importants de cette dernière vente Lelong, dont le montant des adjudications s'est élevé au chiffre fantastique de 4,820,297 francs pour moins de quatre cents numéros, ce qui donne une moyenne de presque 13,000 francs par numéro. Même avec la vente Spitzer on n'a jamais atteint ce quantum.

Dans les tableaux qui constituaient la première vacation du 27 avril et qui à eux seuls ont produit 820,000 francs, l'enchère sensationnelle a été fournie par deux portrait ovales par Drouais, représentant les bustes de l'artiste et de sa femme, qui ont été payés 120,000 francs, alors que M. Féral n'en avait demandé que 80,000 francs. Ils étaient de première qualité c'est vrai, mais le prix l'est aussi. Et ce portrait par Rigaud, celui de *Gigot de la Peyronnie*, payé 49,000 francs alors qu'il y a quatre ans environ, à la vente Paul Eudel, il avait péniblement atteint 7,700 francs. Pour les Largillière, même engouement : *le Portrait de la duchesse d'Orléans* monte à 35,000 francs, celui de *la Marquise du Châtelet* à 43,000 fr. Et tout le reste est à l'avenant. Un Trinquesse, *la Jeune Fille à l'œillet*, se paye 33,500 francs, une *Jeune Fille*, par Beechey, école anglaise, est poussée à 33,000 francs ; deux jolies compositions, par le délicat Boilly, trouvent preneurs à 31,500 francs et à 16,500 francs ; un grand paysage, par Boucher, *le Moulin de Charenton*, est adjugé 25,000 francs.

Pour les peintures décoratives, même enthousiasme. Une décoration de salon par Christophe Huet, célébrant les saisons et couvertes de fines arabesques, est achetée 90,000 francs par un grand marchand parisien.

Les estampes en couleurs du XVIIIe siècle se sont disputées aussi à prix d'or, et l'on peut en juger en disant que *l'Oiseau ranimé*, par Debucourt, atteint 9,200 francs, et deux gravures anglaises, d'après Morland, 5,900 fr.

Même succès, mêmes résultats inattendus, même acharnement pour les objets d'art. On fait des folies pour des porcelaines, on en fait encore pour les bronzes, pour les meubles, pour les tapisseries, pour tout enfin, mais ce sont de saines folies que celles qui ont l'art pour mobile.

La belle céramique de Sèvres, de Saxe, de Chine n'a plus de prix. L'Angleterre, représentée par les plus gros antiquaires de Londres, nous enlève deux vases sphériques en ancienne porcelaine de Chine, montés en bronze, pour 93,000 francs, alors qu'en 1898, ces deux vases, à la vente Gontaut-Biron, n'avait fait que 47,000 francs, ce que l'on considérait alors comme énorme. Deux grandes potiches en vieux chine, famille rose, bien que fracturées, n'en atteignent pas moins 80,000 francs, achetées aussi par un marchand anglais. D'autres pièces en chine se vendent dans les environs de 30,000 francs.

Dans les sèvres et dans les saxe on n'a pas grand'chose pour 5,000 francs. Deux rafraîchissoirs en sèvres, pâte tendre, à médaillons, sur fond bleu turquoise, restent, pour 36,000 francs, à un Anglais, lequel achète aussi 32,000 francs une aiguière avec bassin décorée de fleurs. Deux groupes en biscuit de Sèvres font 29,700 francs ; deux petits vases balustres, 25,100 francs ; un cabaret en sèvres, 28,000 fr. ; deux petites jardinières, 20,000 fr.

Le vieux saxe monte encore plus haut et nous donne le joli prix de 45,000 francs pour deux vases décorés de personnages sur fond myosotis avec montures en bronze, et aussi le prix de 42,500 francs pour une paire de candélabres en bronze avec cygnes en porcelaine de Saxe.

Que dire pour les sculptures quand on a à enregistrer un prix de 105,500 francs pour un buste de Madame de Fourcroy, par Pajou, signé et daté de 1789? Que dire aussi pour les bronzes, quand on apprendra qu'une paire de chenets, de toute beauté, c'est vrai, se paye 43,500 francs, et une pendule, époque Louis XVI, ornée de deux figurines, 38,000 fr. sans compter les autres prix avoisinant 20,000 francs ?

Mais ce qui surpasse tout, ce sont les sièges couverts en tapisserie. Une adjudication qui restera longtemps sensationnelle est celle de *157,000 francs* donnée par M. Duveen, de Londres, en concurrence avec M. Chappey, pour quatre fauteuils en beauvais, époque Régence, à sujets des fables de La Fontaine. Et bien, et cette banquette couverte en vieux beauvais qui fait 60,000 francs, ce qui mettrait le meuble de salon complet à plusieurs millions si l'on pouvait le réunir. Moins cher en proportion serait ce meuble de salon, d'un canapé et six fauteuils en beauvais, bois signés de Reuze, ébéniste, adjugé 150,000 francs, et ce grand paravent en tapis de la Savonnerie, payé 80,000 francs. Même non montées, les tapisseries de sièges font des prix inconnus jusqu'alors, car on voit payer deux dessus de canapés et un dessus de sièges en beauvais, 51,000 francs.

Les tapisseries de tentures suivent l'élan donné. Une tapisserie de Beauvais, représentant *l'Enlèvement d'Orithye par Borée*, d'après Boucher, monte à 140,000 francs. Quatre panneaux des Gobelins du *Triomphe des dieux*, d'après Coypel, trouvent acquéreurs à 76,400 francs, bien que les bordures soient rapportées, et deux tableaux en gobelins, époque Louis XV, présentant des jeux d'amours, grimpent à 68,000 francs.

Dans les meubles d'ébénisterie il faut signaler une petite table en bois de placage et corne verte, ornée de bronzes, époque Louis XV, d'un ensemble décoratif peu joli à mon avis, qui se vend cependant 60,000 fr. ; deux meubles, époque Régence, qui font 43,100 francs, et un gentil petit bureau en marqueterie, qui aurait été fait pour Louis XV enfant, qui atteint 28,200 francs.

Quand paraîtront ces lignes, la troisième vente Lelong s'achèvera, augmentant encore de deux millions environ la somme qu'aura à toucher la Société des Artistes musiciens.

* * *

Il ne me reste que quelques lignes pour parler des autres ventes, aussi serai-je bref.

A la vente de la succession Gérard de Contades faite à l'Hôtel Drouot en avril par Me Oudard et MM. Williamson, une grande tapisserie de Bruxelles, du XVIe siècle, a atteint 30,500 francs, et une suite de neuf autres de la même époque, 35,600 francs.

Egalement, à la vente du comte de Chaudordy, ancien ambassadeur, faite par Me Ternisien et MM. Paulme et Lasquin, une grande tapisserie des Gobelins, *les Vendanges*, d'après Lucas de Leyde, est montée à 30,100 francs. A la vente du cabinet de feu M. Ravaisson-Molien, Me Coulon a adjugé 28,500 francs un buste d'esclave en marbre que le catalogue donnait à Michel-Ange. Au mois de mars, Me Lair-Dubreuil et M. Haro avaient vendu 40,100 francs un tableau par Detaille : *Napoléon en Egypte*. C'est le seul prix important de tableaux modernes de mars et d'avril.

A. FRAPPART.



BRULE-PARFUMS. — FORME DE BÉLIER
Vieux bronze de la Chine

VASE RITUEL A COUVERCLE
Vieux bronze de la Chine

VASE A SACRIFICE
Vieux bronze de la Chine

LES GRANDES VENTES

La Collection Brenot

UNE collection peu banale passera en vente publique dans les premiers jours du mois prochain. Il s'agit des objets d'art anciens réunis par feu M. Paul Brenot.

Au milieu de tous les événements qui forment le remous de notre vie artistique, l'Extrême-Orient se fait une place chaque jour grandissante. Longtemps ignoré, le Japon des vieux siècles avait, en 1900, révélé d'austères splendeurs dans son petit temple du Trocadéro. Récemment, notre contact avec le prestige des civilisations japonaises et chinoises s'est fait plus intime, plus familier. Des ventes retentissantes, où culminait la série des collections Hayashi, accentuaient ce mouvement. Aujourd'hui, il n'est plus possible de passer indifférent devant de telles manifestations et de les laisser indiscutées.

Quelques amateurs clairvoyants avaient devancé la clairvoyance publique. M. Paul Brenot fut de cette petite phalange. Et voici qu'une mort prématurée rend à la circulation une foule de choses consacrées par la sélection d'un homme non seulement sensible à la grandeur imposante des conceptions primitives, — comme les quelques pièces de bronze que nous reproduisons ici, — mais épris en même temps des qualités d'élégance et de richesse décorative qui assimilent à notre ambiance journalière l'œuvre séduisante des époques plus modernes. Rien de plus démonstratif sous ce rapport que la série d'objets de laque, embrassant six ou sept siècles d'une production pleine d'ineffables raffinements. On retrouve ici, non sans émotion, telle inoubliable écritoire par Kôrin de la collection Goncourt, tel petit cabinet passionnément décrit dans *la Maison d'un artiste;* on revoit, par séries entières, de précieux joyaux, orgueil, naguère, de la collection Burty. Parmi les porcelaines ce sont des épaves très fameuses de la collection Marquis et, d'autre part, nombre de jades ou cristaux de roche, des cloisonnés somptueux, excipant d'états civils non moins illustres.



GRAND VASE DE TEMPLE
Vieux bronze de la Chine

La vente de la collection Brenot se fera à l'Hôtel Drouot, du 5 au 10 juin, par les soins de Me Chevallier et de M. Bing.

XXX.

LES GRANDES VENTES

La Collection Émile Pacully

Chaque printemps amène sa floraison de grosses ventes. Cette année, parmi celles qui marqueront, il faut citer la vente Pacully. Dans la première huitaine de mai, chez Georges Petit, seront dispersées les remarquables pièces qui la composent.

Évidemment, ici, pour les chercheurs d'émotions, le régal sera rare et la dispute acharnée, si j'en juge par le bruit qui se fait déjà autour des œuvres. C'est qu'il y a, dans cet ensemble que M. Pacully a formé, beaucoup de cette connaissance approfondie des maîtres, si rare, quoi qu'on en dise, même chez les véritables amateurs et dont M. Pacully faisait preuve sous les yeux de Müntz, alors que ce dernier le rencontrait en Espagne s'attachant « à ne réunir que les morceaux de choix véritablement caractéristiques ».



HANS MEMLING. — APPARITION DE LA VIERGE A SAINT ILDEFONSE

Les primitifs flamands, que Bruges a si fort remis en faveur, sont ici représentés par une délicieuse femme du *Maître des demi-figures de femmes*, « une blonde et jolyette dame » qui écrit à son « amy », œuvre ravissante, exposée l'an dernier, avec les autres merveilles réunies à Bruges, et à laquelle M. Hymans, du musée de Bruxelles, et M. le docteur Martin, de la Haye, ont consacré des notices dans leurs savants ouvrages.

Et, également à Bruges l'été dernier, figurait cette *Apparition de la Vierge à saint Ildefonse*, de Hans Memling, au sujet de laquelle la duchesse de Durcal écrivait à M. Pacully : « J'ai admiré ce tableau, qui était apprécié par tous les connaisseurs comme un des plus beaux spécimens de Memling, très, très souvent, et je m'en souviendrai toujours, comme un des trésors les plus précieux de la célèbre galerie de S. A. R. l'Infant don Sebastien de Bourbon, mon père. »

Un *Jugement dernier*, de Bosch, une *Pieta*, de Gérard



FRANCISCO GOYA. — GARCIA DELLA PRADA, ALCADE DE MADRID



P.-P. RUBENS. — LA RÉCOLTE DE LA MANNE

David, où palpite l'insondable douleur de la Vierge, *l'Arracheur de dents*, un Brauwer de la collection Papin, Breughel de Velours et son paysage animé et amusant, Fyt, Neefs, Téniers, et voici Rubens, ensoleillé et superbe de mouvement et de fougue, Rubens avec deux notes bien différentes et caractéristiques, un carton de la célèbre « Vie d'Achille », qui fut reproduite en tapisserie, provenant du duc de Pastrana, *Thétis plongeant Achille dans le Styx*, et une *Bacchanale* verveuse et d'un mouvement superbe, que Smith a décrite et que Panels a gravée — et encore *la Récolte de la manne*, la Bible traduite par le maître d'Anvers et enguirlandée de fleurs par Breughel.

Cette délicieuse enfant blonde qui, les yeux candides et cependant troublés d'une larme légère et inquiétante, serre contre sa poitrine la colombe blanche, « messagère du billet perfide », cette délicieuse enfant qui synthétise si parfaitement, et avec quel charme! une époque entière, cette délicieuse enfant, c'est le « Greuze de la collection Girardin »; d'elle à cette *Bacchante* de Courbet, si insolente dans la nudité robuste de son corps admirable, s'étagent d'autres œuvres : drame d'un *Naufrage* de Vernet, et, avant elle, un *Philosophe appuyé* de la famille des Philosophes et des Vieux Apôtres, que Fragonard dessinait à Rome, et de superbes et fort étoffés portraits de Rigaud, Largillière et d'autres du grand siècle.

Mais, j'ai encore bien d'autres toiles à signaler dans ce court aperçu, et le grand et si harmonieux Pérugin, et le *Portrait du doge Andrea Gritti*, du Tintoret, celui dont M. Georges Lafenestre a écrit : « C'est une peinture facile, légèrement touchée, dans une tonalité rosée et argentine, dans un style doux et délicat qui tient beaucoup à la manière des Bellini », — et j'en passe, car il me faut aller vite, la place m'étant mesurée. Je saute chez les Hollandais.

Je ne parlerai ni du *Roi de la Fève*, de Honthorst, ni de Weenix, ni de Wynants, mais seulement de ce portrait de *Rembrandt par lui-même*, où ce protée, cet insaisissable et ce magicien s'est complu, une fois de plus, à une extraordinaire transposition de sa physionomie. Tout le Rembrandt leydois est ici. S'il était besoin de parchemins à ce morceau superbe, j'ajouterai qu'il a été gravé par Bernard, à Vienne, en 1797, « d'après le tableau original qui est dans le cabinet de S. Exc. M. de Saint-Sapherin, envoyé extraordinaire », à qui le prince d'Orange avait offert l'œuvre, et qu'enfin M. Bode, qui prononce sans appel sur le maître, cite ce portrait comme « une étude bien intéressante de la jeunesse de Rembrandt, d'après sa propre tête ».

Maintenant, je passerai chez les Espagnols. Je laisserai, à regret, et *l'Infante Claire-Eugénie*, de Bartolomeo Gonzalez, et le *Martyr* de Ribera, pour ne noter que le merveilleux *Portrait de Garcia della Prada, alcade corregidor de Madrid*.

L'homme est debout, la main gauche appuyée au dossier d'une chaise, caressant de la droite un de ces affreux carlins alors si fort à la mode. Au-dessus du col blanc et de la cravate enroulée, la tête, sous les cheveux noirs et bouclés, est expressive et forte; une pensée vive luit dans les yeux, un frémissement agite les mains, et la magie chaude et claire du grand Goya se dégage, à la fois tumultueuse et simple, irradiante et superbe de calmes voulus et de sacrifices.

J'imagine que M. Paculty a marqué d'un caillou blanc le jour faste où il a découvert cette merveille, autour de laquelle les enchères seront curieuses.

VIRGILE JOSZ.



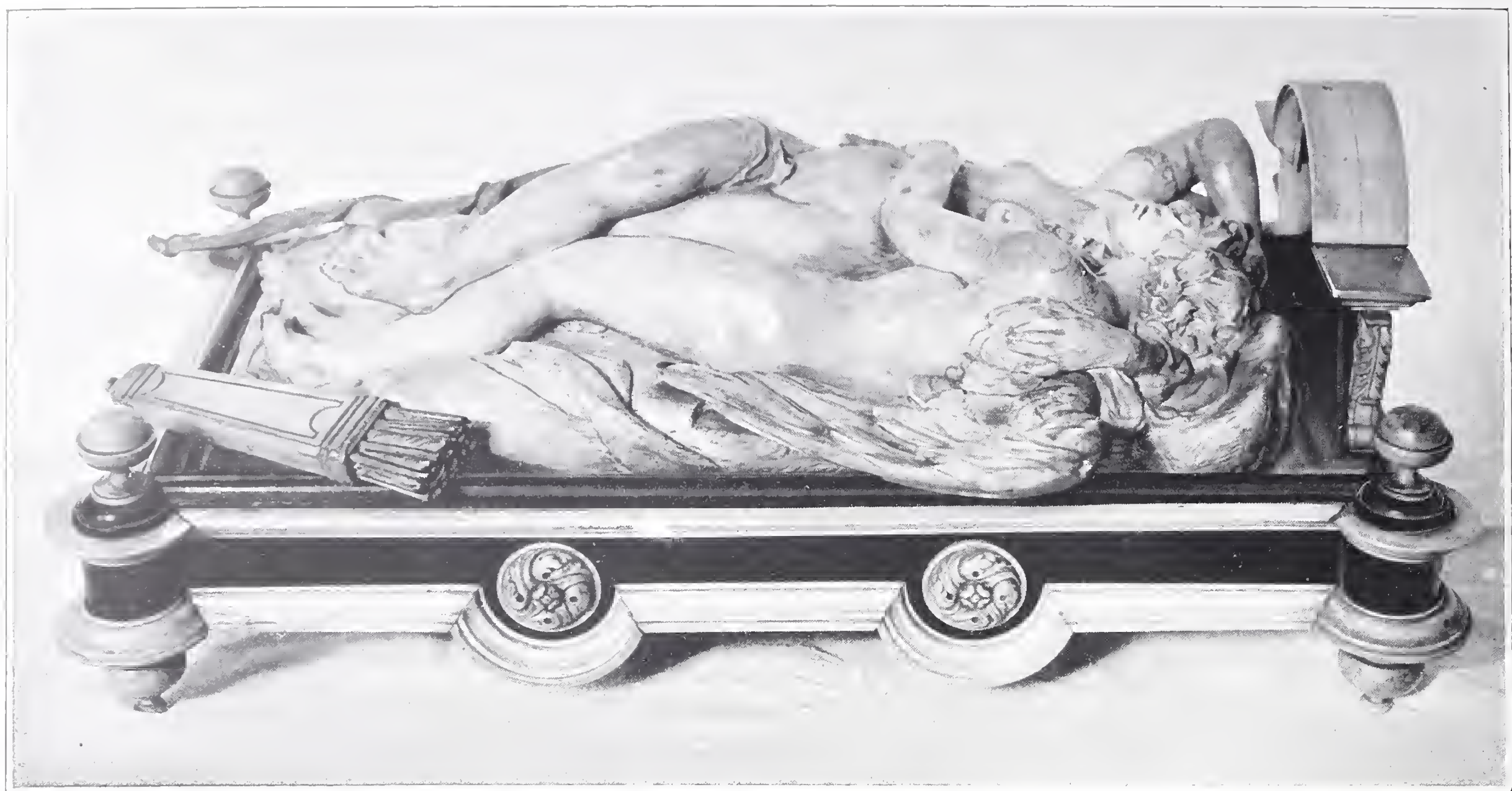
LE MAITRE DES DEMI-FIGURES. — LA LETTRE D'AMOUR

LES ARTS

N° 18 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Juin 1903

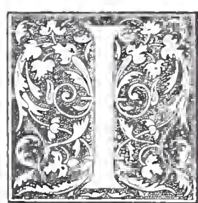


CIMA DA CONEGLIANO. — LA VIERGE ET L'ENFANT
(Collection de M. le Baron de Schlichting)



LUCAS FAYDHERBE. — PSYCHÉ ET L'AMOUR

La Collection de M. le Baron de Schlichting (*)



Il est des collections dont on ne saurait, à l'heure où l'on en parle, avoir épuisé l'intérêt : elles sont choses vivantes, sujettes à évolutions et à croissance, et lorsqu'on prend de nouveau contact avec elles, on est tout surpris de ne pas les retrouver semblables, tellement leur développement a été rapide.

Tel est le cas de la collection de M. le baron de Schlichting ; il en fut déjà question dans cette Revue même, il y a un an, et les lecteurs des *Arts* n'ont sans doute pas oublié les quelques très belles choses dans tous les genres, tableaux, meubles et boites à miniatures, qu'on fut heureux de reproduire ici. Et voici qu'en moins d'un an l'enrichissement fut tel, que nous sommes amenés à en parler de nouveau, et à proposer à l'attention de nos lecteurs des œuvres tout aussi remarquables que celles que nous avions déjà étudiées.

Une œuvre de Cima da Conegliano ne saurait jamais passer inaperçue ; non pas qu'elle s'impose par une grande puissance inventive, par une originalité toute personnelle à reprendre le thème éternel de la Vierge et de l'Enfant. Mais le peintre vénitien, séduit avant tout par une grâce féminine toute simple et dénuée d'apprêt, par l'ovale d'un visage pur dont la sérénité rayonne doucement, par le joli ton ambré de ce nu d'enfant debout sur les genoux de sa mère, et le front tendrement appuyé contre sa joue, n'a pas manqué, une fois de plus, de faire vibrer ces vigoureuses valeurs qu'on retrouve dans presque tous ses tableaux des églises ou du musée de Venise, ce rouge et ce bleu si beaux et si profonds. Ils forment ici le ton contrasté du corsage et de la robe de la Madone. Sa tête est couverte d'un voile très léger, qui l'encadre et retombe en plis légers et souples sur ses épaules. Au fond s'aperçoit une région montagneuse, des vallonnements qui abritent une petite ville fortifiée, sans doute Conegliano, dont le peintre aimait, dans ses œuvres, à perpétuer le souvenir. Œuvre charmante, aimable et douce, où se manifeste une fois de plus la grâce touchante de l'exquis peintre vénitien.

Le beau groupe à quatre personnages de la famille Reepmaher, de Haarlem, tient, dans l'œuvre de Van der Helst, une place tout à fait honorable. Nous voici transportés à l'antipode de l'art d'un Cima. Habile à représenter des aspects de la société de son temps, Van der Helst est un merveilleux metteur en scène, et sait très habilement composer un tableau à plusieurs personnages. Il y apporte évidemment moins de fougue éclatante dans l'exécution que Rubens, moins de noblesse ou de hautaine distinction que Van Dyck, et cependant une œuvre telle que celle-ci a une tenue et un équilibre que bien des contemporains pouvaient lui envier. Antoine Reepmaher et sa femme Suzanne Gommaerts sont assis l'un à côté de l'autre dans un paysage de fantaisie : la mère tient sur son genou son plus jeune fils, Jacob, qui, d'une main, lui caresse le menton, et, de l'autre, tient la grande médaille de Guillaume III de Hollande, signée et datée de 1669. A côté d'elle, penché et débordant du cadre, son autre fils, Ernest Reepmaher, aux longs cheveux bouclés, apparaît avec la grâce et le charme, un peu alourdis toutefois, d'un petit seigneur de Van Dyck. Les personnages, très heureusement reliés les uns aux autres dans une composition savante et sûre, sont peints de cette touche grasse et libre qui donne tant de saveur aux portraits des beaux peintres flamands du XVIIe siècle. La robe de satin blanc de la mère fait heureusement valoir la délicatesse de la robe rose de l'enfant.

Une petite toile de Lépicié, *les Petits Savoyards*, ne serait qu'une anecdote d'un intérêt assez banal si, comme

(*) Voir *les Arts* n° 6, juillet 1902.



VAN DER HELST. — PORTRAIT DE LA FAMILLE REEPMAHER
(*Collection de M. le baron de Schlichting*)

toujours, elle ne se recommandait par un vif agrément de peinture, par une spirituelle légèreté dans l'exécution des figures, par une étonnante habileté à enlever des morceaux de nature morte, comme ces légumes déversés sur le sol ou ces ustensiles de cuivre qui brillent dans l'ombre des coins sombres de la pièce.

Une gracieuse figure de jeune fille, de Greuze, touchant avec une précaution attendrie un oiseau mort devant sa cage, porte en elle toute la sentimentalité d'une époque dont l'œuvre de l'artiste est comme imprégnée. Mais n'est-ce pas le prestige d'une exécution légère et suave qui fait le charme unique d'une peinture de ce genre, cette matière crémeuse et grasse où les blancs, les gris et les roses s'accordent en une harmonie singulièrement délicate, où l'œil le plus raffiné trouve aisément son compte de jouissance rare.

Dans une précédente étude, nous avions eu l'occasion d'étudier un spendide bureau à cylindre de Rœntgen, qui



N. LÉPICIÉ. — LES PETITS SAVOYARDS
(Collection de M. le baron de Schlichting)

avait assez longuement retenu notre attention. — Mais voici qu'un meuble nouveau vient d'entrer dans les salons de M. de Schlichting, qui ne saurait laisser insensibles ceux que savent émouvoir les nobles formes et la somptueuse parure des meubles les plus beaux qui aient jamais contribué à orner un salon. — Une grande commode, légèrement renflée, à côtés un peu obliques, se pare de bronzes dont les tiges s'enroulent et se tordent en souples inflexions, dont les guirlandes se suspendent harmonieusement sur un fond de marqueterie d'un décor infiniment discret. Sans surcharge, c'est le triomphe de la discrétion et du goût, avec un souci évident de laisser les fonds de bois assez libres pour que les bronzes y déploient avec aisance et légèreté la souplesse de leurs lignes onduleuses. — C'est le triomphe aussi de ce métier admirable de la ciselure, qui jamais ne s'exerça avec plus de sûre habileté et plus de sereine adresse à plier le métal comme une cire aux exigences d'une décoration assouplie. Et jamais sans doute architecture plus équilibrée, plus stable ne se prêta aux fantaisies et aux caprices d'un décorateur. — Ce meuble admirable, né à la plus belle époque du style Louis XV, et que ne désavouerait pas, je pense, la mémoire exigeante de Cressent,



J.-B. GREUZE. — L'OISEAU MORT
(Collection de M. le baron de Schlichting)

me paraît un type parfait de ce genre de travaux, dont la place aurait été toute marquée, et reste libre, dans les collections du Garde-Meuble national déposées au Musée du Louvre.

Quelque charmant et délicat que paraisse être, avec ses bois d'acajou fins et sa frise de guirlandes de fleurs fouillées dans le bronze, un beau secrétaire d'époque Louis XVI, il faut oublier la largeur d'exécution et la grande allure de la commode pour se plaire aux grâces un peu menues de

l'ornementation du secrétaire. Et cependant, il faut rendre justice au goût parfait et à la merveilleuse habileté des maîtres ouvriers qui ont exécuté un pareil meuble. Est-il sorti de la collaboration d'un Riesener et d'un Gouthière? Il en est assurément tout à fait digne, par le choix et la réussite de ses placages, par la ciselure de ses guirlandes de roses, d'œillets, de jasmins ou de jacinthe, soignées comme des pièces d'orfèvrerie.

Parmi les bronzes d'ameublement dont s'accompagne nécessairement le beau mobilier de M. de Schlichting, se trouve un monument d'un certain intérêt historique. Je dis monument, car nous avons affaire ici, dans des proportions réduites, à quelque chose de semblable, qui, grandi, aurait pu s'élever sur une place publique. C'est un groupe de bronze, élevé à la gloire de la Grande Catherine de Russie, d'après un modèle de Falconet, et dont une réplique se trouve au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. La maquette en fut modelée par Falconet, lors de son séjour à la cour de Russie. La Grande Catherine est représentée assise au haut d'une colonne qu'entourent, sur les degrés du soubassement, trois figures de femmes. Une figure ailée de Renommée grave sur le socle le nom de l'Impératrice; une autre, l'Histoire sans doute, tient un livre ouvert et un stylet à la main, tandis que, debout et penchée, Minerve tient levé, prêt à être fixé à la colonne, un grand médaillon de l'Impératrice. Le monument de l'Ermitage présente la variante d'une Minerve tenant, au lieu du médaillon de l'Impératrice, une tablette avec la date de la victoire de Tchesma sur les Turcs. D'un très joli arrangement, ce petit monument, qui a environ 40 centimètres de haut, est exécuté avec une finesse de ciselure tout à fait digne d'un Gouthière.

Un beau groupe de bronze noir, par Jean Bologne, représentant l'Enlèvement d'une Sabine, est un exemplaire très rare de cette série si nombreuse où Jean Bologne reprit fréquemment le même sujet. Ce beau groupe provient de l'ancienne collection Odiot.



FALCONET. — L'APOTHÉOSE DE CATHERINE DE RUSSIE
(Collection de M. le baron de Schlichting)



COMMODE LOUIS XV EN MARQUETERIE, ORNÉE DE BRONZES DORES, PAR CRESSENT

(Collection de M. le baron de Schlichting)



JEAN BOLOGNE. — ENLÈVEMENT D'UNE SABINE. — GROUPE BRONZE
(Collection de M. le baron de Schlichting)

Une paire de candélabres, d'époque Louis XVI, fait valoir, avec une adresse savante, la beauté de patine des figures en bronze noir très brillant et l'éclat somptueux des torchères en bronze doré. Les socles, en splendide granit rose, portent une merveilleuse décoration de guirlandes, et le tore de roses en or moulu qui entoure leurs bases est ciselé avec le fini le plus précieux. Chaque candélabre est porté par deux femmes à demi dévêtues des tuniques légères ou des peaux d'agneaux retombées autour de leurs reins. Elles rappellent, par le charme de leurs visages, par l'allongement élégant des corps aux membres graciles, et aussi par la souplesse et le rythme des attitudes, les figures aimables que savait si bien sculpter J.-B. Lemoyne.

Je m'étais déjà complaisamment arrêté, dans une première étude consacrée à la collection de M. de Schlichting, sur une petite série de boîtes à miniatures du XVIIIe siècle, choisies dans une grande vitrine qui en contient peut-être une soixantaine. C'est, à l'heure actuelle, la plus merveilleuse collection qui ait été conservée par un amateur à Paris. Il m'est possible aujourd'hui d'y revenir encore, et de présenter ici quatre nouvelles boîtes parmi les plus belles que j'y ai rencontrées.

Deux de ces boîtes, émaillées par de Mailly, un des plus célèbres artistes de l'époque, sont très différentes de décor. L'une, en forme de corbeille, imitant une vannerie, offre, émaillés, les fruits qui débordent la corbeille dans leur amas pressé. C'est une boîte historique, puisqu'elle fut offerte, en 1796, par Catherine II à Léon Narischkine. — L'autre, émaillée en plein, par de Mailly, de médaillons en grisaille, au milieu de guirlandes de fleurs en décors de Sèvres, a été montée comme orfèvrerie par de May.

Les deux autres boîtes, d'époque Louis XV, sont d'un éclat et d'une préciosité admirables. — L'une, émaillée de fleurs et de fruits sur fond vert quadrillé, dans le goût de Van Spaendonck, a fait jadis partie des collections du prince Demidoff. — L'autre, émaillée de sujets dans



SECRÉTAIRE. — ÉPOQUE LOUIS XVI
(Collection de M. le baron de Schlichting)





BOITES ÉPOQUE LOUIS XVI ÉMAILLÉES PAR DE MAILLY
(Collection de M. le baron de Schlichting)

le goût de Boucher, encadrés de rinceaux d'émail bleu foncé sur fond d'or guilloché d'éventails, a pour auteur le célèbre graveur-émailleur Chodoviecki, qui travailla beaucoup pour Frédéric le Grand, grand amateur de boîtes émaillées. Il n'y aurait rien de surprenant que ce merveilleux objet ait été fabriqué pour le roi.

On peut juger, par cette courte promenade au milieu des collections de M. le baron de Schlichting, de la beauté et de la rareté, en même temps que de la variété des objets qui s'y trouvent réunis. Se développant lentement, au gré des événements heureux qui l'enrichissent, il n'est pas douteux que cette collection ne soit, avant longtemps, un des centres d'art les plus raffinés qui se soient formés de notre temps.

GASTON MIGEON.



BOITE ÉMAILLÉE EN PLEIN. — ÉPOQUE LOUIS XV



BOITE ÉMAILLÉE EN PLEIN. — ÉPOQUE LOUIS XV

(Collection de M. le baron de Schlichting)




CANDÉLABRES. — ÉPOQUE LOUIS XVI

(Collection de M. le baron de Schlichting)



Cliché de M. F. Martin-Sabon.

TOMBEAU DE SAINT-RENAN

Église de Locronan (Finistère)

Une omission typographique a fait tomber, nº 17, p. 16 (Mai 1903), au bas de notre gravure du buste de Benivieni, le nom de M. Martin-Sabon, auteur du cliché. En réparant cette omission, nous nous trouvons heureux de reproduire un nouveau cliché du même auteur.

Amateur désintéressé, M. Martin-Sabon a relevé en photographies près de dix mille documents d'art du Moyen âge et de la Renaissance en divers points de la France : Architecture, Sculpture, Mobilier, etc.

Cette collection est mise par son auteur à la disposition absolue des Artistes et des Archéologues ; nous espérons dans la suite en faire largement profiter nos Lecteurs, auxquels nous sommes heureux de signaler cette œuvre de vulgarisation artistique.

N. D. L. D.



LA PIPÉE AUX OISEAUX
(Appartenant à MM. Duveen Brothers, de Londres)

TAPISSERIES DE BEAUVAIS

Sur les Cartons de François BOUCHER

LA NOBLE PASTORALE

Lorsqu'on présenta Boucher au Roi, ce prince, le croyant plus jeune, d'après la chaleur et la vivacité de ses ouvrages, lui marqua son étonnement de le trouver plus vieux qu'il ne pensait : « Sire, lui répondit Boucher, l'honneur dont Votre Majesté m'a comblé va encore me rajeunir (1). »

Qui donc pourrait contredire Louis XV, Boucher et l'historiographe Restout, après avoir regardé ces admirables pièces que nous présentons aujourd'hui à nos lecteurs ?

L'importance et la splendeur de cette suite qui, par le rendu du dessin et la finesse du tissu, peut rivaliser avec les plus beaux produits des Gobelins, son admirable état de conservation, la fraîche jeunesse de ses sujets nous font ajouter un chapitre à l'étude sur l'œuvre de Boucher à la Manufacture de Beauvais que nous avons publiée ici au mois d'août 1902.

Jamais Boucher n'a déployé plus de grâce dans ses compositions et on est tenté de dire comme Diderot devant *l'Accordée de village* : « Il y a douze figures; chacune est à sa place et fait ce qu'elle doit. Comme elles s'enchaînent toutes ! Comme elles vont en ondoyant et en pyramidant ! »

Cette *Pipée aux oiseaux*, cette *Fontaine d'amour*, cette *Leçon de flûte*, ce *Brin de paille*, cette *Pêche* qui sont un rajeunissement de ses premières pastorales, nous rappellent en effet son *Agréable Leçon*, gravée par Gaillard, *les Amusements de la Campagne*, *l'Amusement de la Bergère*, *les Charmes du Printemps*, *les Plaisirs de l'Été*, *la Bergère endormie*, *les Charmes de la Vie champêtre*, *les Confidences pastorales*, *la Belle Dormeuse*, *la Foire de village* (le fond), *la Fontaine d'amour*, gravée par Aveline, *les Amours pastorales*, gravée par Duflos, *les Petites Pastorales*, gravée par Mademoiselle Duquesnoy, *le Livre des Sujets et Pastorales*, gravé par Huquier et les peintures pastorales non gravées, telles que *l'Heureux Pêcheur* et *la Halte à la fontaine* qui décoraient l'hôtel Richelieu. Son exquis tableau du *Berger qui montre à jouer de la flûte à sa Bergère*, exposé en 1748, complète ainsi la documentation de cet Anacréon de la peinture.

* * *

Nous avons recherché quel pouvait être le premier destinataire de cette suite et nous avons feuilleté le *Livre des Présens du Roy* (2).

A tout hasard, on a le choix de le prendre dans les envois faits en 1760, en 1763, en 1764, en 1766 et en 1777 ; mais il ne faut pas oublier non plus que la Manufacture ne travaillait pas que pour le Roi et qu'elle avait un magasin de vente rue de Richelieu et une boutique spéciale à Leipsick.

Reproduisons toujours l'*État des Présens du Roy*.

Le 20 mai 1760 :

Reçu du sieur Charron, fermier-général, une tenture de tapisseries de Beauvais, représentant *la Noble Pastorale*, composée de cinq pièces, faisant 20 aunes 4/16 1/2 avec un canapé à fleurs et six fauteuils. Le tout revenant à la somme de 13,551 liv. 10 s.

Cette tenture complète est remise à M. de Laverdy, contrôleur-général (3).

Le 3 mai 1763 :

Prêté à M. le comte de Guerchy le canapé à fleurs et les six fauteuils de la tenture de *la Noble Pastorale*, valant 1871 liv. 16 s. 3 d.

(1) *Galerie françoise*, par Restout.

(2) Il a été décidé en 1737 qu'il serait pris tous les ans à la Manufacture de Beauvais une tenture complète dont le prix ne pourrait excéder 20,000 livres et que cette tenture, exécutée pour le compte du Roy, serait destinée à faire des présents aux ministres étrangers.

(3) Une même suite a été remise à M. Blondel-Dazincourt (payée le 18 février 1762. *Archives nationales*).

En 1764 :

La Noble Pastorale, la Fontaine d'amour, la Joueuse de flûte, la Pipée aux oiseaux, le Déjeuner, pièces d'après les cartons de Boucher, ayant 3 à 5 aunes de hauteur, pour l'ameublement des appartements de la Dauphine, à Fontainebleau, et payées 575 liv. l'aune (1).



LA FONTAINE D'AMOUR *(partie gauche)*
Tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après les cartons de François Boucher
(Appartenant à MM. Duveen Brothers, de Londres)

Le 6 novembre 1777 :

A Monsieur le comte d'Usson, ambassadeur du Roi en Suède, présent de cinq pièces de tapisseries de Beauvais de la tenture dite : *la Noble Pastorale*, pour servir à l'ameublement de la salle d'assemblée de son hôtel d'ambassade, à Stockholm, 11,607 liv. 16 s. 3 d.

1° *La Fontaine d'amour*	5 a. 3
2° *La Pipée aux oiseaux*	5 a. 4
3° *Le Pescheur* (2)	3 a. 6
4° *Le Joueur de flûte* (3)	3 a 5
5° *Le Déjeuner*	3 a. 1
	20 a. 3

(1) M. de Sontagnieu l'a envoyé chercher après être venu la voir le 1er octobre. *(Archives nationales.)*
(2) Il existe une autre *Pêche* exécutée aux Gobelins d'après un modèle de Boucher actuellement au Grand-Trianon.
(3) *Le Joueur de flûte, la Joueuse de flûte, l'Agréable Leçon, la Leçon de flûte.*

Une suite de *la Noble Pastorale* qui existait dans les collections de la Couronne a été brûlée aux Gobelins, en 1871.

Les fleurs de lis qui sont aux quatre coins des bordures, peuvent-elles être considérées comme une *marque* de la



LE BRIN DE PAILLE. — LA FONTAINE D'AMOUR *(partie droite)*
Tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après les cartons de François Boucher
(Appartenant à MM. Duveen Brothers, de Londres)

Manufacture de Beauvais? Les lettres patentes de création portaient que la marque de fabrique qui serait donnée par le surintendant des Bâtiments, Arts et Manufactures, devait être *tissée* dans le corps de la tapisserie; dans la

lisière. Cette marque paraît avoir consisté jusqu'en 1718 en un cœur rouge avec un pal blanc dans le milieu, accolé de deux B. Plus tard, cette marque fut modifiée. Une tapisserie d'après Boucher, figurant à l'Exposition universelle de 1867, *portait sur un chef bleu une fleur de lys* et l'inscription : D-M. Beauvais (1).

Une autre tenture représentant *les Fables de la Fontaine* était signée J.-B. Oudry; bordures imitant un cadre doré,



L'AGRÉABLE LEÇON
Tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après les cartons de François Boucher
(Appartenant à MM. Duveen Brothers, de Londres)

chef bleu portant une fleur de lys jaune et ces lettres : A. C. C. Beauvais (2).

Les pièces montées pour le Roi étaient *à ses armes*. Il se peut aussi qu'elle vienne indirectement de France

(1) D.-M., c'est-à-dire De Menou, directeur de la Manufacture de Beauvais.
(2) A. C. C., id. Antoine-Charlemagne Charron, directeur de la Manufacture, successeur de Besnier et Oudry et prédécesseur de De Menou.



Partie gauche de *l'Agréable Leçon.*
ENTRE-FENÊTRES
Tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après les cartons de François Boucher
(Appartenant à MM. Duveen Brothers, de Londres)

en passant par l'Amérique, s'il faut en croire les *Notes d'un curieux* qui fournissent un renseignement original pour expliquer la présence en Amérique de plusieurs tapisseries de Beauvais du XVIIIe :

En 1793, le gouvernement des États-Unis avait vendu au comité de Salut Public des blés que la France ne pouvait payer. L'or manquait et les Américains refusaient les assignats. La République en acquitta le prix avec des tapisseries de la Manufacture de Beauvais.

On sait que les tapisseries étaient modifiées suivant les mesures des appartements. *La Pipée aux oiseaux* est souvent en deux parties. Nous avons vu dans l'hôtel d'un amateur, à Vienne, la partie gauche de la *Pipée*, rien que les jeunes gens et les jeunes filles enfermant les oiseaux dans les cages... Dans la suite que nous reproduisons ici, *la Fontaine d'amour* est aussi en deux parties. Le personnage de droite de la pièce (page 14) est penché sur le bord de la fontaine arrêtée par la bordure. Le sujet principal de la partie droite devient alors la scène entre le berger qui agace d'un fétu de paille la bergère endormie... d'où l'appellation : *le Brin de paille* donnée à cette moitié.



ENTRE-FENÊTRES
Tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après les cartons de François Boucher
(Appartenant à MM. Duveen Brothers, de Londres)

Également pour l'entre-fenêtres du petit garçon et des moutons; c'est la partie gauche de *l'Agréable Leçon*. Il suffit de replier les bordures et de joindre les deux tentures, les branchages se complètent et la rivière continue.

Boucher triomphe vraiment dans cette *Noble Pastorale*. Nous y retrouvons toute la féminité de sa suite de *Psyché* et toute la poésie de la nature de ses premières pastorales du *Concert dans le parc* et de la *Halte de Chasse*.

« C'est la tapisserie qui a fait de Boucher un décorateur. Obligé de se plier aux harmonies de la laine et de la soie, de rejeter ces valeurs d'ombre, de sacrifier à la couleur gaie, de chercher à tous les coins de la composition le clair, le tendre, le pétillant, Boucher noie ses tons, ses verdures s'évaporent dans le bleu, ses arbres dans le gris, ses lointains dans le lilas, ses lumières dans le blanc... Le registre des tons du tapissier remplace dans les mains de Boucher la palette du peintre (1)...

(1) E. et J. de Goncourt. *L'Art au XVIIIe siècle*.

Ah! cette *Noble Pastorale!* il faudrait la publier en feuillets, y rajouter les premières compositions, celles de 1736 à 1739, et réserver au bas des pages quelques blancs pour les doux poètes qui rêvèrent les mêmes rêves :

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Échangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses...

Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie...

ou encore :

... Et Boucher, sur un rose éventail,
Me peindra, flûte aux mains, endormant ce bercail.
Duchesse, nommez-moi berger de vos sourires.

MAURICE VAUCAIRE.



LA PÊCHE
Tapisserie de la Manufacture de Beauvais, d'après les cartons de François Boucher
(Appartenant à MM. Duveen Brothers, de Londres)

LOUIS DEJEAN. — DOUCE OISIVETÉ (Statuette bronze argenté)

(Société Nationale des Beaux-Arts)

LA SCULPTURE AU SALON

Société Nationale des Beaux=Arts



A Sculpture..., mais comment juger la sculpture isolée du monument auquel elle devrait se relier par le style et par le rythme, et sans lequel elle a si rarement sa raison d'être ? L'histoire de la sculpture au XIXe siècle (et je ne vois pas de raison pour qu'il n'en soit pas de même au XXe) est celle de quelques individus de génie en lutte douloureuse et parfois tragique avec des circonstances défavorables et l'incompréhension générale qui en résulte. Le défaut d'une architecture originale, et par suite d'un style monumental, a mis nos statuaires dans un état d'infériorité flagrant avec ceux des siècles passés, que l'on pense à l'antique, à la Renaissance ou même au XVIIIe siècle. Si quelques talents supérieurs se sont élevés au-dessus du niveau commun par l'énergie de l'invention personnelle, ils n'ont pu se déployer avec ampleur et continuité. *La Marseillaise* et *la Danse* restent des fragments isolés qui jurent avec ce qui les entoure. Il aurait fallu que l'Arc de Triomphe fût à Rude, l'Opéra à Carpeaux, le Panthéon à Puvis ; nous aurions alors des ensembles cohérents, animés du même souffle, obéissant au même style. Mais déjà régnait la méfiance à l'égard des maîtres et la subdivision des commandes à l'infini. Livrée à elle-même, notre statuaire manque de base et d'appui solide. N'ayant pas de loi organique ni de discipline commune, tantôt elle subit les fluctuations de la mode, tantôt elle se réfugie dans le passé. Que n'a-t-on pas imité au siècle dernier ? l'Égypte et la Grèce, Rome et Florence, tout cela pour en venir à pasticher le Bernin, à tomber dans la platitude du réalisme sans âme et de la copie sans style. Cependant après Carpeaux, Rodin est venu tout ranimer de sa passion et de sa science. Il a remis en honneur les principes essentiels dont l'oubli mène droit à l'absurdité du moulage, à l'infamie du cabinet de cires. Mais ses créations surhumaines et gonflées de la sève primitive n'ont pu trouver place sur nos monuments aux sèches arêtes, aux surfaces pauvres et lisses. Elles devaient effaroucher les froids arrangeurs de lignes, et nous avons eu le spectacle peut-être unique d'un incomparable décorateur qui ne fut pas appelé à décorer. Ni sa leçon, ni son exemple ne seront perdus cependant. Si son génie passionné, douloureux et pensif n'est qu'à lui, les principes de son style,

généralisation des plans, exaltation de la vie intérieure, synthèse de la forme, ont une valeur universelle.

Bien que la sculpture de la Société Nationale soit relativement pauvre en grandes œuvres, on y sent courir comme un frémissement joyeux. Si le maître est absent cette année, son influence est partout sensible. Les corps animés d'une vie souple et ardente obéissent à la poussée des sentiments et des désirs. Ils se tendent, se dressent ou se ploient suivant la logique des passions. Ce ne sont pas des formes vides, mais des volontés, des affections, des pensées en action. Les bustes n'ont pas l'exactitude glaciale ou la fixité niaise qui rappelle des photographies en relief. L'âme est présente dans les yeux; — elle pense, elle désire ou rêve, et nous avons l'illusion d'être mis en rapports affectueux ou familiers avec des êtres vrais qui nous confient le meilleur d'eux-mêmes.

Cette sculpture est expressive parce qu'elle est passionnée. Ses belles hardiesses sont celles de l'amour. C'est l'indifférence et la froideur qui sont indécentes. C'est à elles qu'il faut attribuer le vice le plus répandu et le plus choquant de l'art contemporain, je veux dire l'irrespect devant la nature,



Cliché Paul Becker (Bruxelles).

JEF LAMBEAU. — LE FAUNE MORDU (Groupe plâtre)
(Société Nationale des Beaux-Arts)

irrespect qui se traduit dans les œuvres par une sensualité basse, dans les actes par des exhibitions brutales. De ces tristes mœurs et de ces piètres ébats, les esprits ne peuvent sortir qu'abaissés. L'admiration a sa pudeur et son mystère. Elle est comme l'amour

> Qui cherche à la beauté de profondes retraites
> Pour la mieux dérober au profane insultant.

Qu'il nous reste du moins un sanctuaire où ce mal dégradant ne pénètre pas. Dans l'art comme dans la vie, rien n'est plus funeste que de séparer la sensation du sentiment. Ici l'art est respectueux et libre parce qu'il n'isole jamais la forme de ce qui l'anime, de ces forces élémentaires et de ces énergies éternelles qui circulent dans l'univers et dont seuls nous prenons conscience.

N'est-ce pas cette profonde sympathie pour la vie et l'intérêt intense accordé à ses modes les plus simples qui s'imposent à nous dans l'œuvre de Constantin Meunier? Cette tête de *Vieux Mineur*, à la robuste ossature, à la peau tannée et ridée, porte en elle, avec l'expression d'une force tenace, toute la fierté des lentes patiences, toute la poésie d'un songe obscur. J'aime moins, il est vrai, le portrait de Ch. Cottet trop massif, et qui ne rend qu'imparfaitement la rustique finesse du peintre de la Bretagne et sa silhouette si particulière. L'élan, l'animation des formes puissantes qui s'enlacent en un groupe harmonieux, donnent au *Faune mordu*, de Jef Lambeau, une forte éloquence, et rappellent la manière fougueuse dont Rubens et Jordaens brassaient la chair. Les *Danaïdes* de J. Marin, rapprochées en des contacts douloureux et tendres, mêlant leurs larmes et leurs

chevelures, manifestent aussi un pur et délicat sentiment de la vie. A l'École belge, saine et vigoureuse, appartiennent encore l'*Hommage* et le *Buste de Madame Paul Hymans* de Samuel, et les excellents bustes de Lagae, si fermes de constructions et si fins d'expression.

Plus de nerfs et plus de fièvre, des recherches plus curieuses, moins de naturel peut-être, mais une passion plus vibrante et qui pénètre la matière, c'est ce qui caractérise nos sculpteurs français. Le réalisme pathétique de Bartholomé s'exprime dans le bronze de *l'Enfant mort*. La mère, abîmée dans sa douleur et soulevant le petit être inanimé comme un reproche au destin, montre une violence émouvante, un peu voulue peut-être. Sa *Baigneuse* est d'une grâce imprévue et charmante. Dans son *Urne funéraire*, j'admire le bas-relief, heureusement inspiré des sarcophages égyptiens ; je comprends moins le couronnement de bronze, dont les lignes agitées s'accordent mal avec l'harmonie de la base. La *Bacchante au Biniou* d'Injalbert est un marbre nerveux et souple, aux lignes bien agencées, à la cadence heureuse, et *les Deux Frères*, du même artiste, sont finement différenciés dans leur ressemblance.

Pierre Roche, en de multiples essais d'une saveur très personnelle, atteste la vivacité de son intelligence et sa maîtrise technique. Le portrait de *Saint-Just*, à la physionomie tranchante et hautaine, empreinte de suffisance dogmatique, est une véridique page d'histoire. Des figures décoratives en plomb, *Saint Yves* et *Gwene'Hlan*, ont un archaïque parfum de légende. Des frises de cavaliers, exécutées par la maison Deck, montrent une interprétation spirituelle et neuve de l'antique, et des objets d'art, soucoupes ou marteaux de porte, une élégance nerveuse, allongée et fière, qui fait penser, sans pastiche, à la Renaissance. Non moins vivantes sont les œuvres d'A. Charpentier, statuettes, bustes d'enfants et plaquettes de bronze. De Bourdelle, un masque de *Beethoven*, modelé avec une liberté véhémente, exprime fièrement le martyre du génie qui se donne tout entier pour distribuer aux hommes l'enthousiasme et la joie. Ses têtes de *Rieuses* inscrivent une gaieté faunesque dans l'ovale pur de la beauté lombarde. Dejean, dont les figures modernes me plaisent plus que les nus, avec sa manière grasse et fine, ample et chaleureuse, illumine d'un rayon de grâce antique les modes d'aujourd'hui, rythme la pose alanguie de la *Douce Oisiveté*, l'élan de la *Bacchante* ou le repos éveillé de *la Liseuse*. Voulot est en marche et se renouvelle. Son bas-relief en plâtre patiné, *Fête pastorale*, est plein de traits charmants et naïfs, et dénote, avec le plus fin sentiment de l'art hellénique, une vive originalité d'invention. Ferme et drue, toute à son effort, dans une pose qui fait valoir l'équilibre et la logique de la charpente humaine, la *Femme à*



A. BARTHOLOMÉ. — L'ENFANT MORT (bronze)
(Société Nationale des Beaux-Arts)

l'Arc de Desbois est une excellente étude d'acte, où la beauté sort de la vérité. Son *Vase des Sirènes*, avec la douceur fondue de ses modelés, ajoute à la science une veine de fantaisie. On appréciera aussi les envois d'Escoula, *les Rameaux* et le *Deuil*, la *Vierge à l'Enfant* de Madame Besnard, les *Deux Sœurs*, masques en marbre rose de Fix-Masseau, et la *Tête de paysanne* de Halou.

Les bustes, presque tous supérieurs à la banalité courante, ont une beauté d'expression générale ou signifient fortement un caractère. Grâce à la disposition large des creux et des reliefs, ils s'enveloppent de clair-obscur, et sous ce voile errant le sens de la vie intérieure transparaît avec plus de douceur. Deux *Bustes de Femme* de Marcel-Jacques nous retiennent par un charme de bonté pensive. On retrouve avec plaisir, en marbre, une délicieuse *Tête de jeune Femme*, par Lucien Schnegg, d'une beauté pure et classique, directement empruntée à la nature. Son *Étude d'Enfant*, souple et colorée, n'est pas moins exquise. Boleslaw-Biegas expose un *Buste en bronze de Metchnikoff*, très intime d'expression. Une *Étude de Femme accoudée* de France Raphael, de modelé un peu maigre et court, vaut par la grâce vivante de l'attitude et par les jeux de l'ombre et de la lumière qui poétisent le doux visage. Le *Buste de Carpeaux*, par Fagel, a bien l'attitude active et résolue qui convenait au fier interprète de la vie nerveuse et de la beauté moderne ; mais les traits affadis n'ont pas la rudesse, l'âpreté populaire qui persista chez l'artiste, et j'avoue que je ne l'aurais pas reconnu sous ce masque d'élégance bourgeoise.



CONSTANTIN MEUNIER. — VIEUX MINEUR (tête bronze)
(Société Nationale des Beaux-Arts)

La petite sculpture de genre prend tous les jours une plus grande extension, et je ne m'en plains pas, pourvu qu'elle évite un double écueil, l'insignifiance du bibelot ou le bousillage de la pochade. On peut mettre beaucoup d'art dans ces petites choses; témoin, la *Statuette*, bois de Gaston Schnegg, les *Miséreux* et les *Hommes des Champs*, de Wittmann; les *Résignés*, de Talrit, la *Baigneuse*, de Van Gosen ; les *Petits Chagrins*, par Perelmagne; la *Judith*, de Granet ; et *la Source*, de Madame de Giessendorf. Au premier plan dans ce genre, je placerais les statuettes de bois et d'argent de Carbin, d'un style dru et râblé ; le *Mirage*, d'une conception ingénieuse et d'un faire magistral; *la Correspondance de la Presse universelle*, offerte à M. de Blowitz. Les fines plaquettes de Henri Nocq et celles de Wittig, les fantaisies japonisantes de de Feure, et les statuettes de Maillol mériteraient plus qu'une mention. Mais il est temps de conclure. Un goût ingénieux, un sentiment pénétrant de la vie, chez plusieurs une passion vraie font bien augurer de l'avenir, et préparent un renouvellement nécessaire. On sent partout un effort de compréhension, une activité féconde. Peu importe que les dimensions soient modestes, pourvu que l'esprit frissonne dans les dures matières qui, sans lui, ne sont vraiment que matière. La valeur d'une œuvre d'art ne se mesure pas au mètre cube, et l'on a tant gâché de marbre et de bronze dans ces derniers temps, qu'un peu d'esprit et d'émotion en petit format nous rafraîchit comme la plus piquante nouveauté.

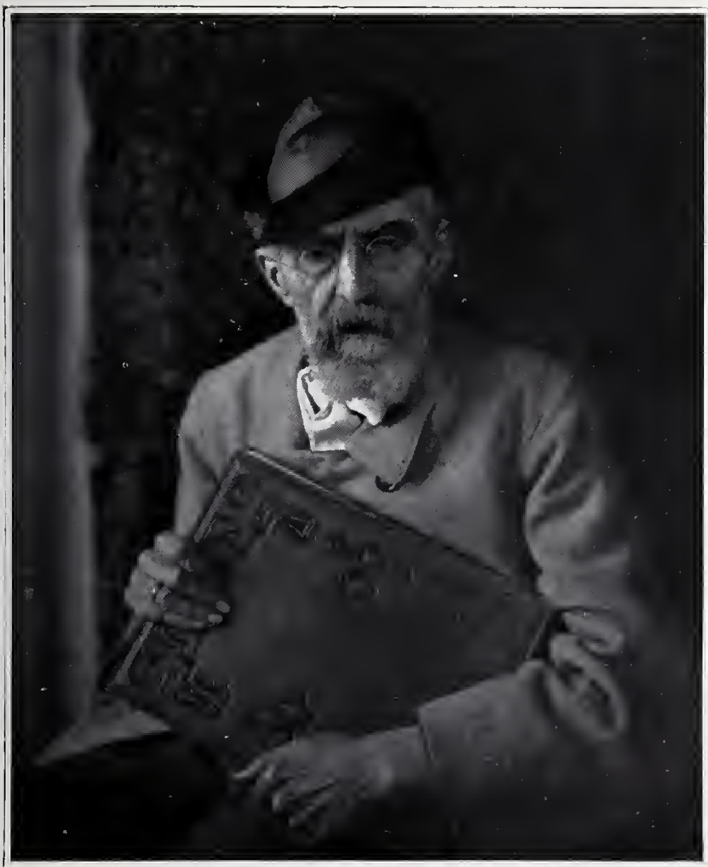
MAURICE HAMEL.



Cliché Alinari.

L'ATELIER DU PROFESSEUR MORELLI A NAPLES

DOMENICO MORELLI



Cliché Alinari.

DOMENICO MORELLI

L'exposition des œuvres de Domenico Morelli, qu'on vient d'ouvrir à Rome, nous a montré, par un choix savant et intelligent, le développement complet du talent de l'artiste, depuis ses premiers essais jusqu'à la plus haute affirmation de son originalité. Cette exposition, naturellement, n'est pas complète, et plusieurs chefs-d'œuvre y manquent; néanmoins elle restera pour longtemps, sinon pour toujours, la plus riche et la plus intéressante exposition des œuvres d'un maître qui, en sa très longue carrière, car il est mort à quatre-vingt-deux ans, a traversé toutes les formes d'art.

Né à Naples, en 1819, d'une famille très pauvre, Dom. Morelli apprit un peu de dessin à l'École des Artisans à l'Académie des Beaux-Arts. Du dessin à la peinture qu'il essaya tout de suite, il se trouva tellement tenté, qu'il ne sut plus abandonner une carrière dont il entrevoyait déjà toutes les joies et toutes les douleurs. Il se donna tout entier à l'art, même en sachant que l'art ne lui rapporterait pas assez pour vivre, tant il avait puissante la foi dans l'avenir. Et les premiers temps furent très durs contre les nécessités de la vie et mirent bien à l'épreuve la force de son caractère, l'énergie de ses sacrifices; mais cette lutte, par laquelle tant d'artistes ont dû passer et dans laquelle la plupart ont affirmé leur génie, ne devait être rien en comparaison des efforts qu'il dut soutenir pour se renouveler et pour renouveler l'art italien.

Les conditions de la peinture à Naples étaient on ne peut plus tristes. L'Académie continuait les traditions établies sans tenter même de seconder les efforts de recherche

de quelque esprit libre et désireux de vie. Sous le beau ciel napolitain, parmi un peuple gai et sincère, l'art était froid, faux et mécanique. L'étude de la nature était inconnue, et la figure s'apprenait sur les plâtres.

Cette école devait être le plus terrible tourment pour un esprit libre et original. Nous savons par les récits des amis de Morelli, l'amertume de sa lutte pour la vie, de ses premiers essais dans l'art, mais qui pourra nous dire avec quelle passion et quelle force il a abandonné le chemin frayé, il a tenté les autres chemins que son génie lui faisait entrevoir, et renié les lois de cette Académie qui régnait toujours et semblait la citadelle de l'art?



Cliché Alinari. DOM. MORELLI. — ODALISQUE (Collection Maglione)

Seul, tourmenté par cette flamme noble et grandiose, les yeux pleins de lumière et de couleurs, le cœur plein d'amour et de pitié, il a voulu trouver son chemin. Et, petit à petit, des premiers essais qui montrent, de temps en temps, une timide originalité, jusqu'aux chefs-d'œuvre de son âge mûr, les pages de sa lutte sont écrites dans les plus belles manifestations de l'art italien.

Après avoir manqué un premier concours, en 1845, avec un tableau représentant *le Bateau du Purgatoire*, il gagna un prix qui lui permit une course à Rome, où il revint encore deux ans plus tard, après avoir triomphé dans un autre concours avec le *Godefroy et l'Ange* qui fut le commencement de sa gloire.

Dès sa première visite, Rome avait agi puissamment sur son esprit. La campagne romaine et les œuvres d'art éparses dans les églises et dans les galeries l'enchantèrent profondément.

Pour la premiere fois il pouvait voir des tableaux de toutes les époques, et, de même qu'il cherchait avidement les témoignages du temps passé, il s'intéressait aux manifestations de l'art moderne qui, à Naples, était entièrement inconnu. Il fréquenta les ateliers romains d'où il emporta une riche moisson de pensées.

Des peintres contemporains il admira surtout le Coghetti, parce qu'il lui rappelait le Dominiquin, et le fameux Overbeck qui, à vrai dire, dans ses imitations de la Renaissance, avait oublié la vérité et la nature. Toutefois on peut bien comprendre l'enthousiasme avec lequel Morelli salua cette révélation artistique, même si l'antiquité n'était entrevue qu'à travers de maladroites imitations.

Mais l'amitié avec Filippo Palizzi, le grand peintre naturaliste, le rappela de l'antiquité à la vie. Palizzi le poussa hardiment à la rébellion. Dans un



Cliché Alinari. DOM. MORELLI. — LES ICONOCLASTES (Palais Royal de Capodimonte. — Naples)



Cliché Alinari.

DOM. MORELLI. — UNE RUE A CONSTANTINOPLE
(Collection Vonwiller)

Cliché Alinari.

DOM. MORELLI. — LES MARIES AU CALVAIRE



Cliché Alinari

DOM. MORELLI. — L'HISTOIRE DU PAGE AMOUREUX
(*Collection Maglione*)

discours qu'il a prononcé en commémoration de son ami, Morelli nous a avoué toute l'importance que l'étude minutieuse de la nature, telle que la comprenait Palizzi, eut sur son avenir et sur celui de l'art italien.

« Notre nouvelle école, dit Morelli dans son éloge de Filippo Palizzi, est sortie du génie, plus réfléchi qu'imaginatif d'un homme (Palizzi) qui, assis en plein air, tenant sur ses genoux sa boite à couleurs et sa palette, ayant devant les yeux un mouton ou une vache, analysait avec conscience les effets de lumière et de couleur, cherchant à imiter vigoureusement sur sa toile l'aspect que lui offrait le modèle. Il montra ces tableaux dans son atelier à un autre peintre, plus imaginatif que réfléchi (Morelli lui-même), et, de la fusion de ces deux tempéraments naquit une école qui, petit à petit, attira les hommes du plus grand avenir, et fut reconnue, d'abord par nos artistes napolitains, puis, après l'Exposition de Florence, par les artistes italiens en général. Ainsi commença une réforme qui combattit la convention académique, si contraire au scrupuleux souci de la vérité absolue. »

Dans ce discours, brillant de cette forme littéraire propre aux artistes, est toute la confession artistique du maitre, de ses luttes, de ses espoirs,



Cliché Alinari

DOM. MORELLI. — LA PRIÈRE DANS LE DÉSERT
(*Collection Vonwiller*)



Cliché Alinari.

DOM. MORELLI. — LE CHRIST AUX OUTRAGES

(Collection Mollo)


DOM. MORELLI. — LA VIERGE

de ses sympathies. — La première œuvre dans laquelle il montre qu'il abandonne les méthodes académiques, et qu'il a trouvé son nouveau chemin, est les *Iconoclasti*. Il a dit à propos de ce tableau : « Cherchant toujours un sujet qui signifiât un martyre de l'âme, je songeais à la fin à la persécution iconoclaste et au moine Lazare, peintre. J'étudiai longtemps cette situation, et j'imaginai, dans la personne du moine, un type de jeune libéral, dans celle de l'exécuteur brutal, un type d'agent de police. » La recherche d'un nouvel idéal en politique et en art était l'objet de l'enthousiasme du peintre. Le roi de Naples s'en aperçut bien, car, devant ce tableau, il observa à l'auteur qu'il renfermait une pensée.

A cette même époque appartiennent d'autres tableaux qui représentent une prudente et modeste association des méthodes réalistes et académiques. Ce sont *les Vêpres siciliennes* (1857), *la Matinée Florentine* (1861), *le comte Lara et son Page* (1861), *le Calidarium de Pompéi* (1861), *le Tasse* (1862), qui indiquent tous un pas vers la vie. Dans ces tableaux, les plans perdent cette dureté, cette froideur qui est encore dans les *Iconoclasti*, les couleurs deviennent plus fluides, les ombres plus transparentes, la lumière plus diffuse.

Encore, le paysage prend son importance et sa grandeur dans les compositions qui suivent, qui ne sont plus enfermées dans les chambres ou dans les murs, comme *les Fugitifs d'Aquilée* (1863), *le Ménestrel* (1862), *le Bateau de la Vie* (1863). Peu à peu, les figures respirent en plein air, le paysage devient indispensable, et la lumière échauffe et anime toute la composition.

A cette époque, correspondent l'étude et l'inspiration tirées de la Bible. Après le clairon de Byron, Morelli passe au silence religieux, et, si ses reconstitutions de l'antiquité orientale ne sont pas exactes, si le paysage lointain et inconnu est fait de *chic*, ses compositions sacrées sont tellement pleines de la grande poésie évangélique, que, devant le tableau, on oublie les défauts pour savourer cette douce et exquise émotion qu'il sait vous donner. Encore ici, la marche vers la vie, la recherche de la vérité sont indiquées clairement. La première composition, *Jésus sur les Eaux* (1867), est fausse et *de manière*, mais tout de suite après, avec *la Déposition du Christ* (1868), Morelli affirme son originalité et sa puissance. La recherche de la lumière est encore poursuivie pour qu'elle s'accorde avec toute la composition, pour qu'elle montre et explique les sentiments humains. Et ce sont le *Christ outragé* (1871), où les figures sont campées dans la plus vive lumière, *les Maries au Calvaire* (1871), dans une lumière timide et discrète, *les Obsédés* (1876), *la Bonne Nouvelle* (1883), *la Tentation de Jésus* (1890). Ainsi, l'expression de la lumière et de la couleur occupe entièrement le peintre, comme pouvant exprimer à elle seule toutes les idées. Les choses n'ont pas d'importance, les figures et la ligne suffisent à caractériser la scène dans l'accord de la lumière. Qu'importe si le paysage n'est pas exact, si les détails ne correspondent pas à la vérité, quand, de la composition, ressort cette poésie faite de voix intimes et secrètes ? La vraie profondeur du sentiment n'a pas besoin de décoration, de symbolisme, d'archéologie.

Ainsi, dans toutes les œuvres de cette période, on retrouve souvent ses défauts, mais devant de telles



DOM. MORELLI. — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

compositions qui peut écouter la voix amère de la critique?

C'est le temps où il compose le tableau de *la Tentation de saint Antoine*, dans lequel on voit la peinture rendre, pour la première fois, la lutte de la chair et de l'esprit dans sa terrible expression. C'est le temps du *Christ outragé*, où le problème de la lumière et de l'ombre, d'une audace héroïque, n'est qu'un motif du tableau. C'est le temps de *la Fille de Jaïre*, dans lequel la seule disposition des personnes a une saveur subjective d'une originalité superbe. A cette époque encore appartiennent *les Amours des Anges* et les compositions orientales : *les Odalisques*, *une Rue de Constantinople*, *la Prière dans le Désert*, *la Sultane* et *Mahomet avant la Bataille*, une peinture d'une rare puissance évocatrice.



Cliché Alinari DOM. MORELLI. — LA CHUTE DES ANGES

Et c'est toujours la recherche d'une plus profonde et plus vraie expression dans *le Vendredi saint*, dans *le Christ mourant* (1868), dans *la Vierge à l'Escalier d'Or*. Son ardente imagination lui faisait renouveler les vieilles compositions qui devenaient modernes et s'accordaient avec l'âme du temps.

La puissance de son sentiment répondait à la force de sa volonté, et, dans toute sa carrière, c'est la lutte continuelle et implacable contre les traditions pour retrouver la vérité et la vie. Le chevalier de l'Art est mort, mais il est mort plein de jours, après avoir accompli une sorte de révolution qui est bien plutôt l'évolution nécessaire, et son œuvre a laissé de tels fruits que tout l'art italien moderne vit en Domenico Morelli et lui devra l'avenir.

Rome.

ART. JAHN RUSCONI.



DOM. MORELLI. — LA FILLE DE JAÏRE



Cliché Alinari.

DOM. MORELLI. — ORIENTALE (Étude)
(Collection Rotondo)

TRIBUNE DES ARTS

Mon Cher Directeur,

Depuis la publication du numéro des *Arts* où la Tiare a été magistralement étudiée, un document d'une importance considérable a été apporté dans le débat. Je veux parler de l'article de M. Théodore Reinach paru dans le *Figaro*.

Je n'aurais certes pas eu la présomption d'ajouter un mot à un débat aussi ample et aussi brillant que celui des *Arts*, de causer orfèvrerie avec M. André Falize, subtilité avec M. Henry Nocq, ni documentation avec l'auteur de l'article intitulé : *Faut-il conclure ?* vrai modèle de logique, d'information et de bon sens. D'autant plus que maintenant M. Clermont-Ganneau a conclu, lui, et de façon à lever tous les doutes. Mais je viens cependant vous demander s'il n'y aurait pas quelque utilité à pratiquer une petite et dernière opération de mise au point, de finissage, d'ajustage entre les deux parties du plaidoyer désespéré de M. Reinach, parties qu'il semble à première vue aussi difficile à raccorder que la belle plaque d'or neuf achetée par Rouchomovski chez l'orfèvre d'Odessa et les parcelles d'or antique découvertes, peut-être, en 1895, dans un tombeau de rêve, par d'hypothétiques paysans russes, qui seraient plus malaisés encore à retrouver que le vendeur même de la Tiare ?

Pour modeste qu'elle soit, cette besogne de retapage, suivant le terme de M. Reinach lui-même, aura le simple mérite d'être la monture d'arguments trop précieux pour être perdus.

Une chose est à louer sans réserve dans ce discours : c'est son courage. Il en a dû coûter à M. Reinach de « décharger plus d'une conscience » y compris la sienne, comme il le fait, aussi bravement, et criant, ainsi qu'il dit un *nostrâ culpâ* le sourire aux lèvres. A un savant qui a défendu les derniers retranchements avec une confiance si acharnée, il pourrait en coûter de railler, en fin de compte, la « candeur des archéologues ». Pour un érudit qui sans sourciller en tenait pour la doctrine de la révélation appartenant en propre aux seules gens du temple, il y a de la crânerie à avouer catégoriquement que « c'est le trop d'érudition qui a égaré les érudits français ».

Vous savez le célèbre aphorisme : « Un peu de science éloigne de Dieu, beaucoup de science y ramène » ; il a désormais son pendant : « Un peu d'érudition met sur la piste de l'objet faux, beaucoup d'érudition en éloigne. » Quel bonheur que, grâce à M. Reinach, désormais l'érudition soit considérée, dans les discussions d'art, comme un élément négligeable ! Comme cela nous met enfin à l'aise ! Et comme l'exemple part de haut, pour s'affranchir enfin de l'oppression que les textes exerçaient sur l'instinct, ou simplement sur la pratique exercée du toucher et de la vue ! Il n'y a pas de doctrine plus anarchiste que celle à laquelle M. Reinach ouvre la porte si large.

Mais laissons ces généralités et voyons les seuls faits, ceux du moins qui ont une beauté ou une force particulière.

M. Reinach nous rappelle que le « couvre-chef acquis par le Louvre se divise en trois zones ou feuilles d'or, réunies par des soudures horizontales, dont l'une, par parenthèse, très peu visible, a été révélée précisément par Rouchomovski ». Voilà une parenthèse qu'il ne faut pas fermer trop vite. On découvre une femme coupée en morceaux. Le magistrat chargé d'instruire l'affaire n'est pas convaincu de la culpabilité d'un détenu qui a fait des aveux complets. Le détenu persiste ; il révèle une particularité anatomique qui avait échappé à tous les regards. Que dirions-nous du juge qui douterait encore ? Qu'il a la foi robuste. Rouchomovski révèle une soudure inédite (1). A moins qu'il ne l'ait vue en songe, ou que le spiritisme ne fasse ici des siennes, cela pourrait donner à réfléchir. Mais comme on nous paraît considérer ce fait comme négligeable, négligeons même, pendant que nous y sommes, toute l'argumentation de M. Reinach relative à la nature de l'objet, à la décoration des parties secondaires, la calotte et la zone inférieure. Cette argumentation tend d'ailleurs à prouver que ces parties sont profondément truquées, et cela peut nous suffire.

Mais arrêtons-nous à la zone intermédiaire. C'était à peu près la moitié de la pièce totale, l'autre moitié étant composée de deux zones, en majeure partie, fausses ou reconstituées. Or cette moitié était entièrement « lisse et nue ». « C'est là que les faussaires, nous dit M. Reinach, ont eu l'audacieuse idée de remplacer une insignifiante dentelure par une riche cordelière fleurdelisée, et surtout d'y ciseler les deux grandes compositions qui, pour beaucoup de spectateurs, étaient le clou de la Tiare ». Ces compositions, ajoute M. Reinach, sont l'œuvre matérielle de Rouchomovski. Cela pourrait suffire, comme exécution sans retour. « *Pour beaucoup de spectateurs* » est une trouvaille. Car au nombre de ces *spectateurs*, il faut compter les Conservateurs du Louvre, les érudits qui se sont portés garants de l'authenticité, et M. Reinach lui-même qui, sans ce *clou*, et bien qu'il ne se soit point mêlé de cette acquisition, n'aurait certainement pas rendu un léger service qu'il n'a la modestie de rappeler que par prétérition. S'il n'y avait pas eu les audacieuses compositions, produit de la collaboration de Rouchomovski, du marchand Hochmann, et d'un « conseiller archéologue » masqué, il est évident que l'objet aurait été sinon refusé, du moins payé, et très largement, une demi-douzaine de billets de mille francs au lieu de deux centaines.

M. Reinach est sans pitié pour lui-même et pour ceux dont il se charge de prononcer le *nostrâ culpâ*. Il pourrait s'arrêter là. Il continue !

Il nous montre dans un tableau saisissant Rouchomovski au travail. Nous le voyons assembler des moitiés de silhouettes, modifier les calques par des tâtonnements successifs, suivre même dans ses documents des fautes de gravure qui deviennent, pour les érudits, matière à admirer « de profondes connaissances archéologiques ». Ah ! que tout ceci est d'une ironie délicieuse ! Les procédés de Rouchomovski sont, nous dit-on encore, « d'un usage courant dans les ateliers de rapins » et « la candeur des archéologues » n'avait pas soupçonné ce procédé de carton.

De grâce, M. Reinach, arrêtez-vous ! cela devient non plus un *nostrâ culpâ*. On finirait par croire que vous trouvez un secret plaisir à manier la discipline !

Et pourtant, le dernier argument pour convaincre les incrédules, est que le travail exécuté par le ciseleur russe, monté en loges à Paris, est identique au travail de la Tiare. M. Reinach, ainsi, de toutes les façons, a coupé l'herbe sous le pied de M. Clermont-Ganneau qui l'avait lui-même avec ingénuité mis dans la confidence de toutes choses, et le rapport définitif de celui-ci n'a causé aux antitiaristes qu'un plaisir atténué par le travail presque aussi implacable de M. Reinach.

Une question restait à poser. Elle ne sera pas plus éludée que le reste. Comment un objet aussi manifestement faux a-t-il pu tromper ses défenseurs ?

On se le demande, car dès 1896, un de ces croyants déclarait que l'art qu'on voyait régner dans les figures était « plus habile qu'ému ; (je te crois !) » — cette interjection n'est pas dans le texte — que « les figures étaient trop lourdes ou trop sveltes, les têtes mal venues ou grimaçantes », etc., etc.

Combien aurait coûté l'objet, soit dit en passant, si les figures avaient été bien dessinées et les têtes d'un beau caractère ?

De plus, tout ce qui devait mettre les érudits en défiance était précisément ce qui les ancrait dans leurs convictions. Les plagiats visibles, incontestés dès la première heure, étaient des raisons de plus de croire, car, nous dit M. Reinach, « pourquoi *à priori* attribuer une œuvre d'art composite à un faussaire moderne plutôt qu'à un plagiaire antique ?... » J'ai pris ma tête à deux mains et je suis tombé dans de douloureuses réflexions, sans pouvoir aller jusqu'au fond de la beauté de cette question. En vain, je retournais la proposition de la sorte : « Pourquoi, *à priori*, attri-

(1) Le « témoin » comme dit M. Clermont-Ganneau dans son rapport a révélé encore bien d'autres de ces « particularités anatomiques », une crevasse dans la cuisse d'Antiloque, une lamelle intérieure doublant les spires du serpent, etc., etc., etc. !

buer une œuvre d'art composite à un plagiaire antique plutôt qu'à un faussaire moderne ? » Au bout de deux heures, j'ai senti qu'il était plus prudent de sortir de là. On deviendrait fou à composer ces deux propositions si également soutenables, et cependant si profondément opposées. Il semble cependant que la deuxième aurait été plus salutaire pour le Louvre.

Une autre et dernière raison de la méprise, c'est que « le recueil de Weisser manquait pour faire la lumière! » Ceci est la perle des perles. « Ce livre n'a jamais été un instrument de travail pour les archéologues! » Ils « le dédaignent ». Ils ne le dédaigneront plus, parions-le. Mais il est trop tard et jamais objet dédaigné ne s'est vengé plus cruellement du dédain même.

Les érudits ont entre autres missions, qu'ils pardonnent cette figure nullement offensante, d'être les policiers de l'Art ancien. Que dirions-nous de policiers qui connaîtraient la vie et les œuvres de tous les serruriers célèbres depuis les âges les plus reculés, et tous les systèmes de serrures, même ceux qui ne servent plus, mais qui ignoreraient simplement l'existence de l'instrument appelé « pince-monseigneur »? Le recueil de Weisser est sur la table de tous les faussaires, il n'est sur la table d'aucun érudit. Tout commentaire, comme on dit, affaiblirait le comique de cette situation...

Est-ce tout? Nous le souhaiterions presque.

Mais le réquisitoire de M. Reinach est en deux parties, une de moins que la Tiare. Et c'est ici que l'attention la plus soutenue est nécessaire.

Je vous demande pardon de mêler à un si grave débat des souvenirs de vaudeville... Mais vous souvenez-vous de la pièce de Courteline intitulée : *Un client sérieux?* On y assiste au spectacle de la stupéfaction d'un prévenu qui est d'abord défendu avec la plus chaleureuse éloquence par son avocat, puis chargé à fond de train par le même orateur, qui, au cours même de l'audience vient d'être investi des fonctions de ministère public. Ici, c'est tout le contraire. L'avocat général qui vient de prononcer l'accablant réquisitoire que nous avons résumé, se transforme soudain, pendant la deuxième partie de son discours, en le plus indulgent et le plus attendri des défenseurs. J'imagine que le « Client sérieux » aurait préféré cette seconde méthode. « Oui, Messieurs, notre client a coupé sa victime en un grand nombre de morceaux et les a recousus de façon à dérouter les meilleurs érudits, mais c'est vraiment un bien brave homme et digne de toute votre admiration. Je vous demande donc, non seulement de l'absoudre, mais de lui décerner quelques éloges bien sentis. »

C'est, à la lettre, la conclusion de M. Théodore Reinach.

« Des parties de la Tiare, dit-il, sont aujourd'hui reconnues authentiques, ou, *ce qui revient* SCIENTIFIQUEMENT *au même, fidèlement transcrites de l'original.* » On n'invente pas ces choses-là. Ainsi, SCIENTIFIQUEMENT, une « transcription » équivaut à une authenticité! Il est certain que rien n'est plus *scientifique* qu'un objet faux. Il n'y a même que les objets faux qui soient réellement *scientifiques*. Les objets vrais ne sont pas *scientifiques;* ils sont, tout simplement. Que de vérités découvertes grâce à l'innocent Saïtapharnès!

M. Reinach conclut, — « faut-il conclure?» demandaient *les Arts*, — M. Reinach conclut que la Tiare demeure « un document historique d'une importance considérable et d'une réelle valeur artistique ». Il n'est que juste de considérer l'album de Weisser comme bien plus considérable encore et d'une valeur artistique plus grande, puisqu'il contient, non seulement le « document historique » lui-même, mais encore tout ce qu'il fallait pour en fabriquer d'autres.

M. Reinach conclut encore qu'il « suffira d'écarter de la Tiare les additions postiches (les additions sont généralement postiches) de Rouchomovski, pour lui rendre droit de cité dans notre musée d'antiques ». La figure explicative dont M. Reinach a pris la peine d'accompagner sa démonstration, figure où l'on voit un tout petit peu de blanc nager dans un océan de grisé, montre que l'on n'aura pas besoin d'une bien grande vitrine pour contenir ce que l'érudition a sauvé.

Et puisque nous en sommes à enregistrer des conclusions, rappelons que celles de M. Clermont-Ganneau sont bien simples : 1° la Tiare est entièrement fausse; 2° elle est entièrement l'œuvre de Rouchomovski.

Enfin, la conclusion de toutes ces conclusions est que les archéologues devront à l'avenir se montrer modestes et se défier des vendeurs. Le conseil est d'autant plus sage que ces vendeurs doivent, en ce moment même, travailler à de nouveaux objets, sur des méthodes entièrement différentes, — mais également *scientifiques*.

ARSÈNE ALEXANDRE.

Florence, 1er mai 1903.

MON CHER DIRECTEUR,

Quelques lignes seulement en réponse à la lettre de votre abonné de Moulins.

Je connaissais l'opinion de Milanesi et de Cavalcaselle lorsque j'ai écrit mon article sur l'*Annonciation* de San Marco.

Mais je connais aussi, et très bien, la fresque elle-même, l'ayant étudiée le nez dessus littéralement, ce qui est une condition nécessaire pour apprécier les retouches.

Avec l'expérimenté praticien M. Fiscali, je soutiens que les retouches sont telles que je l'ai dit et non pas comme Milanesi et Cavalcaselle l'ont indiqué.

Je ne partage en aucune façon l'avis de votre honorable abonné que la fresque présente les mêmes caractères que celles de Lorenzo di Bicci à la cathédrale de Florence peintes plus de cent ans après. Il y a loin de ce style à celui de Cavallini, désigné nettement par Vasari comme l'auteur de l'*Annonciation* de San Marco.

Veuillez agréer, etc.

GERSPACH.

Chronique des Ventes

C'est encore des collections de Madame Lelong que je parlerai en premier, car ce sont encore elles qui ont défrayé la chronique de la curiosité dans le courant de mai. De l'amoncellement d'objets d'art entassés quai de Béthune, on a extrait depuis le mois de décembre dernier près de deux mille numéros répartis en quatre ventes qui ont produit une somme de 8.711,832 fr. Et ce n'est pas fini. Le plus important est parti, c'est vrai, mais il n'en reste pas moins encore une grande quantité de choses à vendre. Je ne crois pas que l'on atteigne les dix millions mais on les approchera de près. On ne voit pas souvent un fond de magasin de cette importance.

A l'encontre de chez Nicolet, où c'était toujours de plus fort en plus fort, avec les ventes Lelong c'est de moins en moins fort. Des deux ventes que l'on a faites en mai, la première a produit 2,122,102 francs et la deuxième 843,804 fr. Toutes proportions gardées et eu égard à la qualité des objets dispersés, le succès a été le même que pour les ventes précédentes. On a retrouvé le même emballement, le même engouement, le même enthousiasme, quelquefois même inexplicable.

Les peintures que comprenait la deuxième vente, sans offrir de morceaux d'une qualité aussi brillante que ceux contenus dans la première vente et dont j'ai rendu compte le mois dernier, ont cependant donné lieu a de brillantes adjudications dont la plus forte a été pour une décoration de salon de vingt-six panneaux que l'on avait attribuée à Fragonard mais qui serait due plus vraisemblablement au pinceau de Leriche. M. Féral, expert, avait demandé 40,000 fr. de cet ensemble qui

a été poussé jusqu'à 55,[illegible] fr. A côté de cela un tableau, par Boucher, *la Marchande d'œufs*, qui avait été mis sur table à 40,000 fr. n'a atteint que 25,500 fr. C'est une des rares choses n'ayant pas monté au prix de demande et l'on ne s'explique pas pourquoi. Les œuvres de Drouais ou même attribuées à ce maître, sont toujours en grande faveur, car deux petits portraits donnés seulement comme attribués à cet artiste ont été adjugés 31,600 francs alors que l'estimation était de 15,000 francs seulement. Greuze est recherché aussi puisqu'un *Portrait d'Edouard Froment de Castille* attribué à ce maître monte à 22,300 francs doublant la demande. Une chose curieuse à remarquer c'est que souvent les réserves portées au catalogue ou faites par les experts n'ont pas nui à la bonne vente et, bien au contraire, ont souvent fait atteindre à l'objet un prix élevé. Je constate le fait, je ne l'explique pas.

Ainsi quatre portraits vendus comme étant de Nattier ou de l'atelier de Nattier et dont on demandait 25,000 fr. pour chacun sont adjugés : celui de *Madame Adélaïde :* 33,000 fr.; celui de *Madame Victoire :* 31,000 francs; celui de *Madame Louise Elisabeth :* 31,500 fr. et celui du *Dauphin :* 17,000 fr. Nous voyons encore le *Portrait d'un garde-chasse et de deux chiens*, par Oudry, atteindre 22,500 fr. ; quatre dessus de portes du même artiste monter à 24,000 fr. et enfin un *Portrait du comte d'Evreux* par Rigaud grimper à 22,500 fr., dépassant ainsi de 7,000 fr. la demande.

La catégorie des objets d'art continue brillamment et fournit des vacations pleines d'intérêt. Presque toutes les adjudications prononcées par Me Chevallier sont supérieures aux estimations prudentes de MM. Mannheim et là aussi il y a bien des surprises.

Dans les saxe, un surtout de table en pâtisserie royale de la Cour fait 10,100 fr., doublant la demande ; des petits chiens carlins se vendent 4,600 fr., des figurines dépassent 4,000 fr.

Le vieux sèvres pâte tendre a toujours ses admirateurs fervents qui donnent 11,000 fr. pour deux petites jardinières de la fabrique de Vincennes décorées en camaïeu rose. Et encore a-t-on annoncé quelques parties refaites. Une petite plaque en sèvres, décor par Dodin, trouve acquéreur à 7,000 fr. et un petit socle par le même décorateur est pris à 5,600 fr. La porcelaine de Chine est aussi disputée. Deux bouteilles de la famille verte sont payées 9,700 fr. et deux perruches en ancien céladon montées en bronze trouvent preneur à 7,300 fr.

Et la marche ascendante se poursuit avec les sculptures, les meubles, les bronzes et les tapisseries.

Un buste de femme en marbre blanc du XVIIIe siècle est mis sur table à 8,000 fr., et est acheté 13,000 fr. Une paire de chenets en bronze ciselé, modèle à galerie avec statuettes de l'époque sont, achetés 16,500 fr. par un marchand anglais; une pendule formée d'un vase en porcelaine monté en bronze est poussée à 38,500 fr., alors que l'on n'en demandait que 25,000 fr. Une autre pendule en marbre blanc et en bronze doré de l'époque Louis XVI fait 22,000 fr. Mêmes compétitions ardentes pour les meubles dont le gros lot est un meuble de salon couvert en tapisserie de l'époque Louis XVI qui est acheté 92,000 fr., par un grand antiquaire parisien, en lutte avec un de ses confrères de Londres. Le même achète aussi quatre fauteuils couverts en tapisserie époque Louis XV pour 45,000 fr. et un lit de repos couvert en tapisserie de Beauvais, époque Régence, pour 40,500 fr.

Un salon signé de Jacob, le grand ébéniste de la fin du XVIIIe siècle, est adjugé 19,900 fr., et un autre salon de l'époque Louis XVI, portant la marque du Palais des Tuileries, monte à 25,000 fr. sur une demande de 10,000 fr. Les meubles d'ébénisterie en bois de luxe et en marqueterie sont inabordables aussi. Une petite table du temps de Louis XV avec des bronzes rapportés se paye 24,500 fr. ; deux armoires 23,000 fr. ; deux consoles 16,000 fr.; un secrétaire en marqueterie dont on demandait 10,000 fr. fait 25,000 fr.

Les tapisseries n'étaient pas d'une très grande importance et cependant une grande verdure de la Manufacture de Beauvais bien que restaurée est payée 17,000 fr. et un grand tapis de la Savonnerie en mauvais état trouve acheteur à 30,300 fr.

* * *

La dernière vente Lelong qui a eu lieu fin mai semble petite, comparée aux autres, bien que pourtant, en temps ordinaire, elle eût paru sensationnelle. Mais voilà, tout est relatif, et quand on est habitué aux enchères de 100,000 fr. et plus, celles de 20,000 fr. paraissent insignifiantes.

Malgré cela, je signalerai une pendule en bronze ornée de deux statuettes et d'un médaillon à l'effigie de George III, d'Angleterre, époque Louis XV, qui est adjugée 24,100 fr., un grand lit en bois sculpté, qui était le lit de Madame Lelong et qui se paye 10,000 fr., pas cher à ce prix. Un petit cabinet-coffret en marqueterie d'un travail exquis est poussé à 15,900 fr. et un meuble de milieu formant prie-Dieu, d'un modèle très curieux et très rare, ce qui le fait monter à 19,000 fr. Une surprise est constituée par le prix de 26,000 fr. donné pour une petite table en ébène garnie de bronzes avec dessus en mosaïque. Le catalogue n'indiquait pas d'époque pour ce meuble et les experts en avaient demandé 3,000 fr. Dans les tapisseries, une suite de huit tentures de Bruxelles à petits personnages, très jolies de composition, mais en mauvais état, a été payée 30,100 fr.

Ce qui reste encore à liquider de la succession de Madame Lelong demandera encore trois ventes dans lesquelles je ne prévois pas de très gros prix. J'allais oublier de mentionner à la vacation qui eut lieu en l'hôtel même de Madame Lelong, quai de Béthune, une belle boiserie de salon en chêne sculpté avec rehauts de dorure époque Régence qui fut adjugée 34,000 fr.

* * *

Si les ventes Lelong ont démontré que, plus que jamais, la mode était au XVIIIe siècle il ne faudrait pas en conclure cependant que l'art moderne n'a pas ses adeptes passionnés. La vente de la collection de feu Eugène Lyon, de Bruxelles, composée de tableaux en partie œuvres de l'école de 1830, est venue prouver la faveur dont jouissent toujours ces maîtres, et la vente de la collection Arsène Alexandre, l'éminent critique d'art, a marqué une victoire pour l'art moderne ou plutôt pour le modern style, dont cette collection constituait une synthèse parfaite.

Dans la galerie Eugène Lyon, que dispersèrent Me Chevallier, MM. Tedesco et Féral et qui produisit 315,960 fr., la pièce capitale était une toile de Corot, *le Paysan*, qui adjugée 40 000 fr. à la vente Dumas en 1892, a atteint cette fois 73,000 fr. A relever aussi un grand tableau par Daubigny, non terminé : *Les Bords de la Tamise*, adjugé 25,500 fr. Une grande et puissante ébauche de Géricault, *la Charge d'artillerie*, fait le même prix. Des *Cavaliers arabes*, par l'orientaliste Fromentin, sont payés 20,000 fr., une *Nymphe*, par Diaz, 15,000 fr.; un paysage de Delacroix, 19,500 fr. et une toute petite toile de Dupré, 13,600 fr.

La collection Arsène Alexandre, elle, a produit : 160,000 fr., rien qu'avec des dessins, tableaux et objets d'art, d'artistes impressionnistes représentés par de petites choses. Daumier était là cependant avec une toile intitulée : *le Fardeau*, qui a obtenu 14,100 fr. Des peintures de Fantin-Latour ont varié entre 3,000 et 7,000 fr. Des *Baigneuses*, de Renoir, se payent 5,500 fr. et un grand pastel, étude, du même, 7,300 fr. Des tableaux de toute la jeune pléiade se vendent aussi très bien à des prix qui étonnent ceux qui ne les comprennent pas encore. A citer aussi des plâtres patinés de Carries qui font près de 4,000 fr. et des grès du même artiste que l'on paye 2,000 fr.

L'art ancien, on le voit, ne fait pas tort à l'art moderne et il y a place pour tout et surtout acheteurs pour tout.

A la fin de mai a eu lieu aussi la vente de la collection de Madame S... qui comprenait une centaine de petits tableaux modernes très bien choisis et qui ont fourni une somme de 188,000 fr. sous la direction de Me Chevallier et M. Haro. Une très importante toile de Fantin-Latour, *la Danse de l'Almée*, a trouvé preneur à 19,500 fr. Les œuvres de Boudin et de Ziem ont aussi bien maintenu leur prix.

Enfin, comme tableau ancien, je citerai dans une vente une enchère de 31,000 fr. donnée pour un petit panneau par Metzu, *la Missive*, d'une très grande finesse d'exécution.

* * *

Londres qui ne veut pas rester en retard sur Paris nous a donné la vente Vaile, composée en majeure partie de toiles de l'école française du XVIIIe siècle. Cette vacation qui fera époque chez Christie a produit 2,246,12[illegible] francs dont 1,463,000 fr. pour la collection Vaile et le reste fourni par différents tableaux appartenant à divers propriétaires.

L'enchère sensationnelle a été celle de 583,375 fr. que MM. Tooth ont donnée pour quatre panneaux décoratifs par Boucher, *la Diseuse de bonne aventure, le Message d'amour, l'Offrande à l'Amour* et *le Soir*.

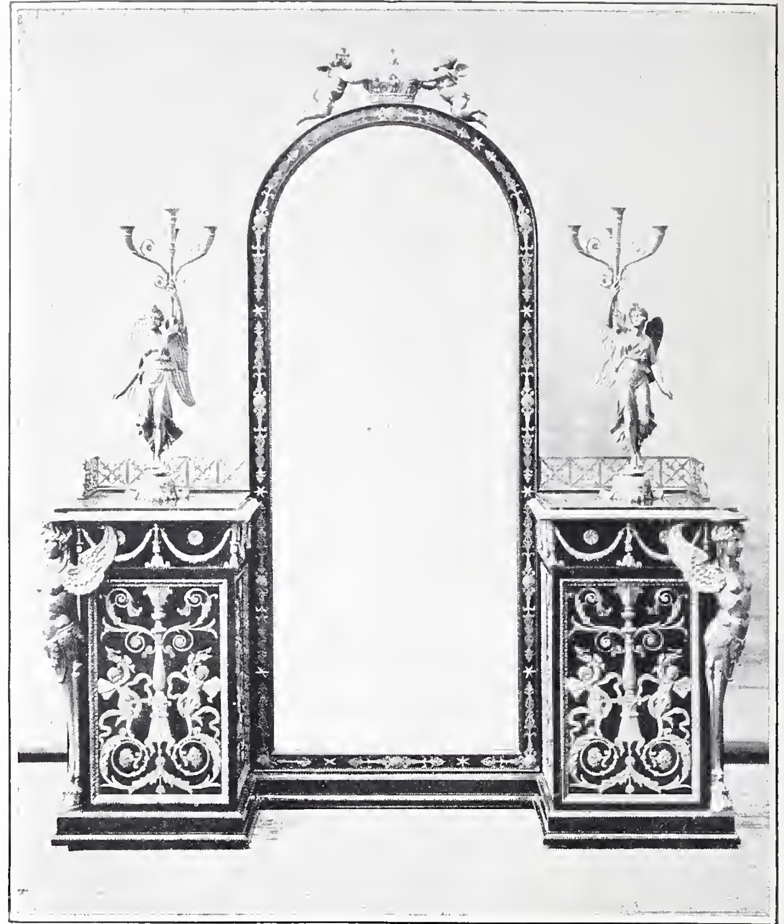
Dans cette même vente on relève un *Portrait de jeune dame*, par Gainsborough, adjugé 236,250 fr.; *Portrait de Giorgio Cornaro*, par Le Titien, 118,125 fr.; *Portrait de lord Wimborne*, par Gainsborough, 151,500 fr.; *Mars et Vénus*, par Paul Véronèse, 246,000 fr.; presque tous les autres prix que je ne puis citer dépassent 50,000 francs.

A. FRAPPART.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.



TOILETTE A COIFFER. — STYLE EMPIRE
Acajou et bronzes ciselés, dorés (Modèle ancien)



TOILETTE IMPÉRATRICE. — STYLE EMPIRE
Acajou et bronzes ciselés, dorés (Modèle ancien)

EXÉCUTÉES PAR KRIÉGER
(A. Damon & Colin)

LIT DE MILIEU *(face)* ET TABLE DE NUIT. — STYLE EMPIRE
Exécutés par KRIÉGER, en acajou, avec bronzes ciselés, dorés, pour la chambre à coucher de S. A. la princesse Lobanoff de Rostoff

LES ARTS

Nº 19 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Juillet 1903

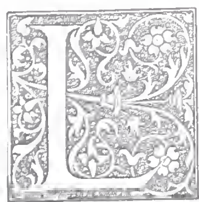


Cliché Braun, Clément & Cie.

FRANÇOIS BOUCHER. — VÉNUS DÉSARMANT L'AMOUR
(Collection de M. le baron Alfred de Rothschild (Londres)

QUELQUES TABLEAUX DE BOUCHER

De la Collection de M. le Baron Alfred de Rothschild (Londres)



Le monde des arts n'a point oublié l'exposition rétrospective de Manchester, qui eut lieu en 1857. Elle demeure fameuse par le nombre de chefs-d'œuvre sortis pour la première fois des collections particulières et par le mouvement d'idées qui se produisit à cette occasion. Un livre plusieurs fois réimprimé, de W. Bürger, *Trésors d'art en Angleterre*, en a fixé les souvenirs ; et ce livre, hardi pour son temps en quelques-unes de ses parties, est un curieux témoignage de l'état de la critique à cette époque.

L'exposition de Manchester faisait une part, assez petite il est vrai, à l'École française de peinture, au milieu du triomphe assuré des autres écoles classées avant elle dans le goût des collectionneurs. Notre XVIIIe siècle était représenté par Watteau, Lancret, Pater et Greuze ; on admettait Chardin par grâce, pour deux toiles modestement placées ; il n'y avait pas une seule œuvre de François Boucher. Aucun amateur n'avait pensé se faire honneur en extrayant de sa galerie une œuvre de ce maître, et l'étranger pouvait croire, ainsi qu'y semblait disposé W. Bürger lui-même, que le premier peintre du roi Louis XV n'avait jamais intéressé le goût anglais.

Il n'en était rien cependant. Achetées, pour la plupart, dans le dernier quart du XVIIIe siècle, alors que la réaction se produisait si violemment en France contre l'école de Boucher, les œuvres de l'artiste se trouvaient déjà nombreuses en Angleterre. Elles s'y sont révélées depuis et s'y sont montrées en honneur comme sur le continent. Elles figurent aux expositions d'art ancien ; elles donnent lieu, chez Christie, à des ventes à sensation ; il en est même qui repassent le détroit, et chacun sait que le plus important morceau décoratif du maître est venu de Londres, cette année même, prendre place dans une des plus jolies maisons de Paris.

Nous avons parlé déjà, dans *les Arts*, de l'incomparable série de Boucher que présente la collection d'Hertford House. Il nous sera permis de dire que, si elle l'emporte par le nombre, elle ne surpasse point pour la qualité celle que possède, à Londres encore, M. le baron Alfred de Rothschild. Les deux thèmes favoris de Boucher, le nu enfantin et le nu féminin, y sont traités en quelques œuvres très peu connues et tout à fait supérieures.

Voici d'abord, en un paysage splendidement lumineux, cinq enfants jouant avec une chèvre. C'est *l'Automne*. Ils sont jetés dans le décor éclatant de la saison comme autant de fruits vivants et colorés. Ils semblent fils des dieux champêtres. Nus, gras et blancs, leurs corps potelés ont une admirable souplesse. Ils sont le mouvement, dans le grand calme de cette nature lourde de sa richesse et de sa magnificence. Ils s'égrènent comme une grappe en leurs ébats. Le plus triomphant, couronné de pampres comme un jeune Bacchus, se tient sur la chèvre, qui fait penser à la mythologique Amalthée, nourrice du dieu.

Le groupe agace l'animal, en des poses mutines et charmantes. Celui-là est debout, penché à peine, et montre toute la ligne pure de sa nuque à son petit pied levé ; celui-ci appuie la joue sur le dos de la bête, et, d'un geste gauche et délicieux, retient sur sa poitrine des fruits qui s'échappent. En avant, un blondin est tombé parmi les branches, et celui qui le soutient est dans un fossé d'où émerge son buste frais. Au premier plan, de tous côtés, des fruits sont répandus, et tout au fond, repoussés dans le ciel par un grand arbre fleuri, s'amoncellent des nuages empourprés.

Comme le sujet de *l'Automne*, celui de *l'Été* met en scène un plaisir d'enfants. Sous le soleil qui les inonde de lumière, quatre petits oiseleurs s'amusent au pied d'un rocher. Couchés sur des gerbes et des fleurs, ils sourient à leur capture, et leur mine à la fois craintive et joyeuse dit le prix qu'ils donnent à leurs gentils prisonniers. Le ton des chairs creusées de fossettes est éblouissant. Au centre du groupe est le plus blond et le plus brun : les yeux brillent, la bouche est rieuse, la menotte s'appuie sur une cage, dont le grillage entr'ouvert va laisser passer l'oiseau posé sur le doigt d'un autre enfant. Charmant entre tous est celui qui serre doucement un petit ramier blanc ; son geste en avant est délicieusement maladroit. Debout et dominant la scène, un autre possesseur de cage se tient à l'écart. Au loin, le ciel est d'une sérénité bleue.

A côté de l'enfance interprétée par un tel pinceau, le nu de la femme lui-même paraît d'une grâce moins savoureuse. Il y a d'ailleurs beaucoup de convention dans la composition ovale représentant *Vénus caressant l'Amour*. Mais on n'en saurait tenir rigueur au peintre. Du corps trop long de la déesse la blancheur moite semble dégager de la lumière. On la croirait assise sur des nues, tandis qu'elle est, en réalité, à demi couchée sur un siège olympien recouvert de draperies. Les jambes croisées mettent en avant un pied étroit d'un parfait modelé. D'un geste adorable, elle entoure de son bras le petit dieu, qu'effleurent ses lèvres. L'Amour a la main posée sur le sein de sa mère, sa tête câline légèrement renversée, et attend les caresses. Sur un guéridon, quelque peu extravagant en cet endroit, une aiguière est placée, et l'on voit plus bas deux colombes amoureuses voleter ; elles sont captives, et le ruban qui les retient est tenu par Vénus et par l'Amour.

Plus parfaite est la toile dont le sujet, désigné d'ordinaire comme *Vénus consolant l'Amour*, est plus exactement *Vénus désarmant l'Amour*. Un sujet analogue a été traité par Boucher dans le tableau que Fessard a gravé; mais les accessoires y rappellent plutôt la composition précédente. La scène, dans notre toile, loin d'évoquer un nuageux Olympe, nous ramène sur la terre joyeuse des vivants.

Dans un paysage délicat, sous l'ombre fraîche d'arbres en fleurs, la déesse et l'Amour sont aux prises. Vénus est assise, blanche et nue, la jambe gauche jetée en avant, et sa main droite cherche à saisir le carquois du jeune dieu, qui s'efforce de lui échapper. Le jeu s'anime de la présence de deux témoins, deux petits Amours délicieux qui font des signes de surprise. L'un, ses ailettes soulevées, met un doigt sur la bouche, et l'autre, couché dans des fleurs, indique la scène de sa main craintive.



Cliché Giraudon.

LUNDBERG. — PORTRAIT DE FRANÇOIS BOUCHER
(Musée du Louvre)

Tout est à la fois, ici, d'une vérité et d'un artifice remarquables. Le convenu du sujet, les chairs fardées, les attributs mythologiques, n'empêchent point des détails d'une réalité exquise. Les deux colombes sont vivantes ; le petit pied de l'Amour plongeant dans l'eau la fait frémir. Ce dernier trait rappelle un autre Boucher, une *Toilette de Vénus*, de la collection Edmond de Rothschild, où c'est le pied de la déesse qui ride la surface de l'eau limpide. Nous avons, d'ailleurs, d'autres raisons de croire que les deux toiles sont de la même veine de l'artiste, du même moment de sa vie, et c'est notamment le même modèle qu'il a fait poser.



Cliché Braun, Clément & Cie

FRANÇOIS BOUCHER. — L'ÉTÉ
(Collection de M. le baron Alfred de Rothschild (Londres))

D'où viennent ces importants tableaux ? La question mériterait d'être résolue. Bien qu'il soit toujours difficile d'affirmer quelque chose, en l'absence de mesures précises portées sur le document d'archives, je signale à l'heureux possesseur un mémoire de Boucher qui donne agréablement à penser. M. André Michel et M. Fernand Engerand

ont publié des pièces relatives à des tableaux exécutés pour le château de Choisy, aujourd'hui détruit, qui fut, vers le milieu de son règne, la résidence favorite du roi Louis XV. On y trouve le détail suivant :

Mémoire de trois tableaux destinés pour l'Appartement des bains, à Choisy, par ordre de M. Gabriel, premier architecte :

1° *L'Amour qui caresse sa mère.*
2° *Vénus qui désarme son fils.*
3° *Vénus qui regarde dormir l'Amour.*

Estimés chacun . . . . 800 livres.
Cy. . . . . 2.400 livres.



Cliché Braun, Clément & Cie.

FRANÇOIS BOUCHER. — L'AUTOMNE
(Collection de M. le baron Alfred de Rothschild (Londres))

Il n'est point impossible que l'un ou l'autre des deux tableaux mythologiques que nous publions provienne de cette série de Choisy. S'ils en venaient tous les deux, il faudrait admettre qu'un panneau ovale décorait l'une des pièces de l'appartement des bains, l'autre pièce ayant reçu, probablement en pendants, les deux derniers numéros du mémoire. Le prix payé par le service des Bâtiments du Roi (et qui paraît avoir été réduit de moitié, soit 400 livres pour

chaque toile correspond assez bien, suivant les usages du temps, à l'importance des deux morceaux de la collection Alfred de Rothschild. On serait fort tenté de leur assigner cette origine, si l'on ne savait que Boucher a traité mainte fois, de façon différente, les mêmes sujets.

PIERRE DE NOLHAC.



Cliché Braun, Clément & Cie.

FRANÇOIS BOUCHER. — VÉNUS CARESSANT L'AMOUR
(Collection de M. le baron Alfred de Rothschild (Londres)



Cliché Alinari. SAINT SÉBASTIEN. — MODÈLE DU BERNIN. — SCULPTURE DE A. GIORGETTI. — BASILIQUE DE SAN SEBASTIANO

LE CAVALIER BERNIN

Je vous dirai donc que M. le cavalier Bernini est un homme d'une taille médiocre, mais bien proportionnée, plus maigre que gras, d'un tempérament tout de feu. Son visage a du rapport à un aigle, particulièrement par les yeux. Il a le poil des sourcils fort long, le front grand, un peu cavé vers le milieu et relevé doucement au-dessus des yeux... Il a soixante-cinq ans. Il est pourtant vigoureux pour cet âge-là, et marche délibérément à pied comme s'il n'en avait que trente ou quarante. L'on peut dire que son esprit est des plus beaux que la nature ait jamais formés ; car, sans avoir étudié, il a presque tous les avantages que les sciences donnent à un homme. Au reste, il a une belle mémoire, l'inspiration vive et prompte, et, pour son jugement, il paraît net et solide. C'est un fort beau diseur; il a un talent tout particulier d'exprimer les choses avec la parole, le visage et l'action, et de les faire voir aussi agréablement que les plus grands peintres ont su faire avec leurs pinceaux. »



Cliché Anderson. BACCICCIA. — PORTRAIT DE GIAN LORENZO BERNINI
Palais Corsini (Rome)

Ce portrait du cavalier date du lendemain de son arrivée en France; il a pour auteur Paul Fréart, seigneur de Chantelou, spécialement attaché par Louis XIV à la personne du maître italien, et qui nous a laissé sur ce mémorable voyage un *journal*, qui compte parmi les documents les plus curieux et les plus instructifs pour l'histoire de l'art et des mœurs des artistes courtisans au xvii[e] siècle. Il faut le compléter par les *Mémoires* de Charles Perrault, témoignage d'un perspicace adversaire : « Il avait, nous dit Perrault, une taille un peu au-dessous de la médiocre, bonne mine, un air hardi. Son âge avancé et sa grande



Cliché Alinari. BERNIN. — LA MADONE DITE DE LA GRACE
Musée de la Chartreuse de San Martino, Naples

réputation lui donnaient encore beaucoup de confiance. Il avait l'esprit vif et brillant, et un grand talent pour se faire valoir; beau parleur, tout plein de sentences, de paraboles, d'historiettes et de bons mots dont il assaisonnait la plupart de ses réponses. » On voit la nuance.

Solennellement reçu et complimenté au nom du Roi par M. de Chantelou, qui s'était porté à sa rencontre jusqu'à Juvisy, dans un carrosse de la Cour, Bernin avait fait son entrée à Paris le 2 juin 1665. Il avait alors près de soixante-sept ans, et sa renommée était aussi grande que sa faveur auprès des papes éminente. La « colonnade » achevée en 1663 avait mis le comble à sa gloire. Avec une habileté puissante à disposer les grandes masses d'architecture et à distribuer largement l'espace, il avait, au lieu de l'ancien atrium, arrondi devant Saint-Pierre l'immense colonnade chargée de statues qui fait à la basilique vaticane une magnifique préface; et si, à l'intérieur même de Saint-Pierre, il avait aggravé par l'exagération d'un décor déclamatoire le mal déjà fait par Maderna, s'il avait aux quatre piliers de la coupole, dont il diminuait ainsi la force expressive, plaqué des revêtements de marbre et multiplié des figures allégoriques, — au-dessus de l'autel papal, dressé le colossal baldaquin de bronze où, parmi les glands et les draperies, des anges surexcités brandissent une tiare et des clefs colossales, — autour de la chaire de l'apôtre placé, comme des porteurs, dans un ouragan qui soulève en plis tumultueux leurs lourdes chasubles et agite leurs barbes en panaches, les quatre docteurs de l'Église, Augustin, Ambroise, Athanase et Chrysostome — on peut dire qu'il avait eu pour complices l'esprit et le goût de son temps.

A propos de Bernin en effet, comme à propos de presque tous les grands artistes, on pourrait se demander dans quelle mesure ils sont un *effet* ou une *cause*. Il semble qu'ils paraissent à un point donné de l'histoire, comme les hérauts attendus chargés de crier au monde qui les écoute, moins leurs propres pensées que celles de tous les hommes leurs contemporains. Est-ce Bernin, est-ce « l'esprit du temps » qui déchaîna, parmi le peuple des statues, ce vent de tempête qui fit claquer, comme des bannières, autour des gestes emphatiques des dieux mythologiques et des héros chrétiens, les pans des manteaux soulevés et des écharpes déroulées? On hésite à le décider tant le « cavalier » est l'expression directe de son époque et de son milieu, l'aboutissement, on dirait nécessaire, d'une longue évolution. Tout ce qui s'était élaboré depuis la seconde moitié du XVIe siècle, dans les ateliers des successeurs de Michel-Ange, avec, en plus, l'amalgame des éléments flamands ajoutés aux dialectes italiens, tout ce que l'expansion du style jésuite et du style baroque avait introduit d'agitation dans les membres jadis disciplinés et dépendants de l'architecture ou dans l'attitude des statues, tout ce que les formes modernes de la piété et de la sentimentalité catholiques d'une part, du bel esprit académique et littéraire de l'autre, avaient pu apporter de nuances nouvelles non seulement dans la rhétorique mais jusque dans l'expression du mysticisme même le plus sincère, tout semblait annoncer, préparer, réclamer l'entrée en scène d'un Bernin. Mais tout de même, il eût pu ne pas venir! il fut lui-même et non un autre; il n'y eut qu'un Bernin, et dans la décadence de l'art de son pays, il se dresse avec l'autorité et l'originalité d'un grand artiste.

Les quelques notes qui vont suivre n'ont d'autre but que de marquer, à l'aide de ses œuvres, deux ou trois « moments » de sa longue carrière.

Florentin ou du moins Toscan par son père, Pietro



Cliché Alinari.

BERNIN. — SAINTE THÉRÈSE
Église de Santa Maria della Vittoria (Rome)



Cliché Alinari BERNIN. — MONUMENT DU PAPE ALEXANDRE VII (CHIGI). — (Fragment)
Basilique de Saint-Pierre (Rome)

di Lorenzo Bernini, sculpteur et peintre estimé, collaborateur de Tempesta, souvent employé par le cardinal Alexandre Farnèse, le cavalier Bernin est Napolitain par sa mère, et Romain par le lieu de sa naissance. S'il est vrai que l'Italie est, suivant la comparaison de Jules II, comme une « lyre à quatre cordes qui sont Rome, Naples, Florence et Milan », on peut dire qu'en l'enfant prédestiné qui naissait à Rome le 7 décembre 1598, presque toute l'âme de l'instrument divin se trouvait contenue...

Son extraordinaire précocité a été encore exagérée par son complaisant biographe, Baldinucci. Son dernier historien, Stanislas Fraschetti, qui a soumis à une rigoureuse critique les assertions de ses prédécesseurs docilement copiées par ceux qui aiment l'histoire toute faite, a rectifié sur ce point comme sur plusieurs autres la tradition écrite; mais, à quelque années près, il n'en reste pas moins que Lorenzo Bernini fut un adolescent, sinon un enfant de génie. Nous reproduisons une de ses œuvres de jeunesse, un de ses chefs-d'œuvre : l'*Apollon et Daphné* qui lui fut commandé, comme le groupe d'*Énée et Anchise*, le *David lançant la fronde*, le *Rapt de Proserpine*, par le cardinal Scipion Borghèse, et qui fait encore l'ornement de la villa Borghèse. Ce n'est pas à quatorze ans, comme on l'a dit, qu'il exécuta ce marbre extraordinaire; mais il n'en avait pas encore vingt-quatre quand il le termina; c'est en effet entre les dates extrêmes 1620-1622 qu'il faut placer l'exécution de ce travail.

M. de Chantelou dans son *Journal* raconte que le douzième jour de son séjour à Paris, le cavalier ayant été pris d'un fort « dévoiement », il alla le voir dans sa chambre et resta deux heures à l'écouter parler. C'est alors qu'il recueillit de sa bouche l'anecdote suivante. Le pape Urbain VIII, qui n'était encore que cardinal, était allé voir en compagnie du cardinal de Sourdis le groupe d'*Apollon et Daphné* à peine terminé. Le cardinal de Sourdis trouvait le morceau un peu vif et dit au cardinal Borghèse « qu'il aurait scrupule de l'avoir dans sa maison, que la figure d'une belle fille nue comme celle-là pouvait émouvoir ceux qui la voient. Sa Sainteté repartit qu'avec deux vers, il se ferait fort d'y porter remède et de fait, sur cela, le pape fit une épigramme prise de la fable qui dit qu'Apollon, ayant longtemps couru après Daphné, sur le point qu'il était de l'attraper, elle fut changée en laurier dont il prit des feuilles dans le transport de son amour, lesquelles ayant été portées à la bouche

et trouvées amères, il dit que Daphné l'était pour lui aussi bien après son changement que devant. La substance de l'épigramme dit : *Ch'il piacer doppo il quale corriomo, o non si giunge mai o quando si giunge, si riesce amaro nel gustarlo.* L'épigramme est latine et dit ainsi :

« Quisquis amans sequitur fugitivæ gaudia [formæ
Fronde manus implet, baccas seu carpit [amaras. »

Et ces deux vers sont ceux qu'on lit encore sur le socle.

Il reste dans ce groupe quelque chose, je ne dis certes pas de la timidité mais de la réserve que le Bernin, dans l'application de sa jeunesse, avait mise par exemple dans l'*Énée et Anchise*. Il n'en est pas encore à la période du lyrisme effréné et des grandes gesticulations déclamatoires; mais déjà il veut donner au marbre la morbidesse des carnations souples et vivantes, le frémissement de l'épiderme, la tiédeur de la vie ; il entre dans la voie de cette « sculpture de peintre » qui sera celle de toute la seconde moitié du xvii[e] siècle et du xviii[e] jusqu'à l'heure de la réaction archéologique... Il se révèle là comme le chef incontestable de tous les maîtres et petits maîtres qui viendront après lui. Je ne crois pas qu'il ait jamais rien fait de supérieur à ce morceau, et quand on en a subi le charme, en présence du marbre original, ce n'est pas seulement de l'étonnante virtuosité du sculpteur, c'est aussi du génie de l'artiste, créateur d'un « frisson nouveau » que l'on reste à jamais pénétré... Baldinucci raconte que, dans ses vieux jours, le Bernin revoyant ce chef-d'œuvre de sa jeunesse s'écria : « *Oh, quanto pocco profitto ho io fatto nell'Arte, mentre giovane maneggiavo il marmo in questo modo !* » C'est le cri du cœur et qui dut être assurément sincère.

Quand le cardinal Maffeo Barberini qui avait rédigé pour le groupe *Apollon et Daphné* les deux vers que nous citons plus haut, fut, à la mort de Grégoire XV, élevé au souverain pontificat, sous le nom d'Urbain VIII, il dit à son ami Bernin : *Gran fortuna e la vostra di veder papa Maffeo Barberini ; ma assai piu è la nostra che il cavalier Bernino viva nel nostro Pontificato.* A partir de ce moment en effet (c'était en 1623), jusqu'à sa mort, sous Urbain VIII (1623-1644), sous Innocent X (1644-1655), sous Alexandre VII (1655-1667), sous Clément IX, Clément X, Innocent XI, la faveur du Bernin ne se démentit jamais. C'est sur l'ordre des papes qu'il fit à la Ville éternelle sa parure de marbre et qu'il éleva dans les palais, les basiliques et les chapelles ces



Cliché Alinari. BERNIN. — MONUMENT DU PAPE ALEXANDRE VII (CHIGI). — (Fragment)
Basilique de Saint-Pierre (Rome)



Cliché Alinari.

BERNIN (DESSIN DU). — MONUMENT DE LA COMTESSE MATHILDE
Basilique de Saint-Pierre (Rome)

monuments où l'éloquence romaine s'éleva, dans un lyrisme croissant de superlatifs toujours intensifiés, jusqu'à ce point de tension où les réactions deviennent nécessaires.

Le sage La Teulière, directeur de l'Académie de France à Rome, écrivait à Louvois, à la date des 29 juillet, 9 décembre 1692 et 22 avril 1693 : « L'on ne saurait croire à moins de le voir le peu de bons peintres qu'il y a en Italie, particulièrement sur la correction du dessin..... la plupart de leurs ouvrages sont comme les clinquants des habits des comédiens..... Je tâcherai autant que je pourrai que cette dangereuse contagion ne vienne jusqu'à notre Académie..... Nous voyons que depuis la mort de Raphaël et Michel-Ange, trois hommes, Bernin, Pietro da Cortone et Borrominy *(sic)* ont entièrement ruiné les Beaux-Arts. » C'est le vieil esprit français de raison, de mesure et de bon sens qui parlait par sa bouche ; mais la contagion devait gagner quand même et l'esprit de Bernin souffler sur notre École. Il était mort depuis longtemps quand s'éleva la chapelle du château de Versailles ; c'est tout de même le vent sorti de son atelier qui soulève les draperies des statues qui la couronnent — et de la *Diane* berninesque — sur laquelle les textes sont muets, que nous avons vue, il y a quelques années, passer à Paris, venant du palais Orsini et qui est actuellement au château du baron de Stumm à Saarbruck, — à la charmante duchesse de Bourgogne de notre Coysevox, la parenté est certaine.

Le pape Urbain ayant voulu faire transporter dans la basilique vaticane les restes de la comtesse Mathilde, ce fut naturellement le Bernin qui fut chargé de la direction du monument qui devait les abriter. Mais ici son intervention fut moins complète qu'on ne pensait : s'il imagina et composa le monument, il ne l'exécuta qu'en partie. Stefano Fraschetti a prouvé, en effet, par des documents d'archives, que le bas-relief représentant « l'Absolution donnée en 1077 par le pape Grégoire VII à l'empereur Henri IV, en présence de la comtesse Mathilde, » est l'œuvre de Stefano Speranza ; les deux *putti*, assez médiocres, sont d'Andrea Bolzi ; seule, la statue de la comtesse portant la tiare et les clefs, en souvenir du secours qu'elle donna au Saint-Siège, est l'œuvre du Bernin. C'est en 1635 qu'il l'exécuta.

Douze ans plus tard, il achevait (1647) le mausolée que le pape Urbain VIII lui avait commandé de son vivant, — dès 1642, deux ans avant sa mort. Le 9 février 1647, on écrivait au duc de Modène, impatient d'employer pour son compte les talents du Bernin : *è fornito il monumento di Urbano ottavo e riesce maraviglioso per le statue del Cavalier Bernino, nelle quali a superato se medesimo.* Il est certain que pour célébrer dignement le pontife, son bienfaiteur et son ami, Bernin fit de son mieux, et l'on voit assez, à l'agitation plus compliquée des draperies dont les volutes se tordent et se froissent sur les deux statues pourtant au repos de la *Justice* et de la *Charité*, l'épanouissement de ce que l'on peut appeler sa seconde manière... et aussi son maniérisme. Du moins l'œuvre a-t-elle l'ampleur, la grandeur et l'autorité qui conviennent à sa destination. La statue du pape bénissant est un bronze admirable et le squelette accroupi sur le sarcophage, en train de graver dans le marbre l'inscription : *Urbanus VIII Barberinus pontifex max*, s'il n'est pas, quoi qu'on en ait pu dire, un nouveau venu dans la sculpture funéraire, peut du moins passer pour le chef de ce chœur macabre de squelettes qui se multiplieront comme des maîtres de ballet, sur les tombeaux des XVIIe et XVIIIe siècles.

C'est en 1646 qu'il exécuta pour l'église Sainte-Marie de la Victoire l'*Extase* de *Sainte Thérèse*. Dans l'ordre sentimental et religieux et pour sa seconde manière, le morceau est aussi caractéristique que l'*Apollon et Daphné* pour la période de ses débuts. Style des draperies, expression de



Cliché Alinari.

BERNIN. — MONUMENT DU PAPE URBAIN VIII (BARBERINI)

Basilique de Saint-Pierre (Rome)



BERNIN. — DIANE CHASSERESSE
Provenant du Palais Orsini ; actuellement au Château du Baron de Stumm, à Saarbrück

l'extase et de la contemplation religieuse aboutissant à une sorte de pâmoison voluptueuse et comme d'abandon de tout l'être dans la possession réelle du Dieu, tout ici est d'une signification révélatrice, et l'impression est encore aggravée par la présence de cet ange qui, d'un regard complaisant, observe l'anéantissement amoureux de la Sainte et, écartant ses voiles, va d'un dernier trait d'or percer son cœur comblé. Rappelez-vous les petits Amours que le Corrège plaça près de sa Danaé. C'est ici la Danaé mystique, que la grâce envahit, secoue de frissons et de spasmes, comme l'amour charnel.

La *Madone* dite *della Grazia* qui est au Musée des Chartreux de Saint-Martin à Naples, et sur laquelle les textes ne nous apprennent rien, est, par le traitement des draperies, de la même période.

Le duc de Modène, François Ier d'Este, obtint enfin en 1650 le portrait qu'il avait si longtemps attendu.

La place me manque pour commenter ici la curieuse correspondance qui fut échangée à cette occasion entre l'artiste et les représentants du duc. On voit assez que lorsqu'il exécuta, quinze ans plus tard, le buste de Louis XIV, le cavalier se rappela celui de François d'Este. Même port de tête, même traitement des draperies et des écharpes envolées. Il aimait à dire que personne avant lui n'avait fait de portraits ressemblants de Louis XIV, et par ses jugements volontiers dédaigneux sur tout ce qu'il voyait à Paris, il eut vite indisposé beaucoup d'artistes et de courtisans. A Saint-Denis, où il espérait faire le tombeau des Bourbons, le monument de François Ier lui parut « misérable ». L'ayant *un peu considéré*, écrit Chantelou, il dit simplement : *Stanno qui molto male ; ce qui a mis du nébuleux sur le visage de M. Colbert*. Il trouvait la manière des Français, « petite, triste, menue ». « Il ne loue pas beaucoup de choses ! dit un jour Louis XIV à Chantelou. — Sire, il ne blâme rien aussi, » répondit l'autre un peu embarrassé... Mais je ne saurais faire en ce moment l'histoire d'ailleurs si instructive des rapports du cavalier avec nos Artistes français.

Suivons-le à Rome où des travaux importants l'attendaient. Pour le monument d'Alexandre VII qu'il commença six ans après son retour de Paris (1672-1678) et qui est son dernier grand ouvrage, le Bernin reprit en l'amplifiant encore, le thème du mausolée d'Urbain VIII ; mais ici, il eut recours à des collaborateurs : la *Charité* est de Giuseppe Mazzoli, la *Vérité* de Giulio Cartari. Quant au *Saint-Sébastien*, il fut exécuté par Antonio Giorgetti, sur les dessins et sous la direction du Bernin lui-même.

ANDRÉ MICHEL.



Cliché Alinari.

BERNIN. — APOLLON ET DAPHNÉ
Musée de la Villa Borghèse (Rome)



Cliché Alinari.

BERNIN. — Buste en marbre de François Ier d'Este
Galerie royale d'Este (Modene)

LA COLLECTION

DE

Madame la Marquise ARCONATI-VISCONTI

Ce n'est point ici l'une de ces collections impersonnelles, comme nous en voyons trop aujourd'hui, réunies à tout prix et au plus vite, par des amateurs indignes de ce beau nom. On n'y sent pas la hâte fébrile et maladroite du collectionneur improvisé, qui croirait, en quelque sorte, manquer de respect à sa fortune s'il n'en consacrait ostensiblement une partie à acheter des œuvres anciennes. Certains pays d'outre-mer nous ont trop habitués, depuis dix ans, à ces accès subits de l'amour des objets d'art chez des ignorants fastueux, habitués à voir tout céder devant la royauté du dollar et qui, ne connaissant généralement rien aux séries qu'ils prétendent affectionner, ne savent point se donner le plaisir de chercher et d'acquérir eux-mêmes les pièces dont ils veulent tirer vanité.

La collection de Madame la marquise Arconati-Visconti ne ressemble heureusement en rien à celles-là. Formée, à l'origine, d'un groupe d'œuvres transmises de génération en génération, puis accrue patiemment (malgré un incendie qui en détruisit quelques-unes des plus précieuses), elle donne l'impression trop rare d'un ensemble parfaitement homogène. Point de ces entassements sans méthode, qui feraient croire plutôt à la boutique d'un marchand qu'au cabinet d'un amateur. Pas de vitrines, pas d'arrangement artificiel qui sente le musée : chaque objet est à sa place et sert à l'usage buotidien pour lequel il avait été primitivement créé. Cette impression d'unité, que l'on ne ressentirait guère aussi fortement que chez M. Foulc ou chez M. Martin Le Roy, est due, non seulement à une disposition très habile, mais surtout au choix bien arrêté d'une certaine période de l'histoire des arts. La maison de Madame Arconati-Visconti est, en quelque sorte, consacrée à la Renaissance : le xve et le xvie siècle y règnent presque sans partage. Sans doute nous aurons à signaler quelques œuvres d'époques antérieures ou plus récentes, mais ce seront des exceptions assez rares, qui ne feront que confirmer une règle strictement observée. Encore, dans cette période bien délimitée, deux pays principaux ont-ils été — et tout naturellement — adoptés : l'Italie et la France. Aussi, pour reproduire autant que possible, dans ces articles, l'homogénéité de notre sujet, avons-nous jugé préférable d'étudier successivement l'art italien, l'art français, puis les arts des autres contrées.

L'ART ITALIEN

Les peintures ne sont point très nombreuses dans la collection de Madame Arconati-Visconti; mais plusieurs d'entre elles offrent un intérêt particulier. L'une des plus belles est assurément un grand *tondo* qui représente la Vierge et l'Enfant Jésus avec deux anges, au premier plan d'un grand paysage. D'un ton général un peu foncé, avec lequel s'harmonise celui de son cadre primitif, où des rinceaux et des cornes d'abondance se détachent en or sur un fond bleu, ce tableau est d'un charme et d'une tenue extrêmes. Conservé autrefois au château de Balbianello, il figure depuis le xviie siècle dans les inventaires de la maison Arconati sous le nom de Domenico Ghirlandajo. L'on y relève certains détails que l'on retrouve dans quelques-unes des œuvres les plus connues du maître. Le visage de la Vierge rappelle



AMBROGIO DE PREDIS (École lombarde). — PORTRAIT DE BIANCA-MARIA SFORZA
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

celui de la même figure dans l'*Adoration des Bergers*, de la Galleria Antica e Moderna à Florence; les mains, un peu fortes et carrées, sont identiques dans les deux peintures; il y aurait quelques analogies dans les deux Enfants Jésus, aux chairs trop grasses et comme soufflées, aux mains placées presque pareillement. D'autre part, le paysage du fond, avec ses perspectives si habilement ménagées, ressemble de près à celui de la même *Adoration des Bergers* et à celui de l'*Adoration des Mages* de l'Hôpital des Enfants trouvés, à Florence. Sans doute, les deux anges agenouillés



DOMENICO GHIRLANDAJO (ÉCOLE FLORENTINE). — LA VIERGE ET L'ENFANT
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

ou le saint Jean-Baptiste pourraient faire songer à Filippino Lippi, à Verrocchio ou à Botticelli; mais il n'est point surprenant de trouver, dans une peinture florentine de la fin du xve siècle, des influences de plusieurs des grands maîtres qui travaillaient alors en Toscane.

Du château de Balbianello et de l'ancienne collection de la famille Arconati provient également un grand tableau attribué à Luini, représentant *la Vierge et l'Enfant avec un Ange*. A la même école lombarde appartient un très intéressant panneau, qui paraît devoir être donné à



BERNARDINO LUINI (ÉCOLE LOMBARDE). — LA VIERGE ET L'ENFANT
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

Ambrogio de Predis. Il nous montre une jeune femme élégamment vêtue, vue en buste, et se détachant à gauche sur un fond noirâtre. C'est le portrait d'une princesse célèbre, Bianca-Maria Sforza (1472-1510), qui devint, en 1493, la seconde femme de l'empereur Maximilien. Il eut un certain succès, car on en connaît une réplique, actuellement conservée à Berlin. Cette dernière n'est peut-être pas de la main même d'Ambrogio de Predis, car elle est inférieure



DESIDERIO DA SETTIGNANO. — L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN (marbre)
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

au panneau de la collection de Madame Arconati-Visconti; on y sent la copie, habile encore sans doute, mais un peu dure et banale.

De la même époque, mais d'une région différente, est un diptyque où un jeune homme et une jeune femme se font face, en buste, se détachant sur des fonds de paysage. Il a passé autrefois pour une œuvre de Piero della Francesca. Mais cette attribution est vraiment insoutenable, car on ne retrouve pas ici la facture très serrée et la précision presque rigide du maître de Borgo San Sepolcro. Il faut avancer un



BARTHOLOMAUS ZEITBLOM (École allemande). — TRIPTYQUE





BASTIANO MAINARDI (École florentine). — DIPTYQUE
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

peu plus dans la Renaissance et chercher plutôt parmi les peintres florentins de la fin du xve siècle. C'est ce qu'a fait M. Bode, quand il a dû cataloguer la réplique du volet droit de ce diptyque, acquise en 1829 par le Musée de Berlin. Cette dernière peinture, d'une exécution très habile, n'est pas absolument identique à celle de la collection de Madame Arconati-Visconti. La pose et la robe demeurent les mêmes, mais pour le reste, l'artiste a fait de nombreux



ÉCOLE MILANAISE. — XVe SIÈCLE. — PORTRAIT MÉDAILLON DE GALÉAS-MARIE SFORZA (marbre)
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

changements, notamment dans la coiffure et dans le fond. M. Bode a attribué ce panneau à Bastiano Mainardi († 1513), élève et collaborateur de son beau-frère Domenico Ghirlandajo ; et cette désignation, qui entraîne celle du diptyque, semble très juste, car les deux œuvres donnent bien, comme les plus authentiques de Mainardi, l'impression d'un art intermédiaire entre celui de Ghirlandajo et celui de Lorenzo di Credi.

L'École italienne du xve siècle est encore représentée par une œuvre assez singulière : un plateau peint, à bords moulurés et dorés. On connaît de nombreuses pièces de ce genre qui montrent à quel degré de raffinement étaient



ÉCOLE FLORENTINE (XVe SIÈCLE). — LA VIERGE ET L'ENFANT (marbre)
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)



ÉCOLE VÉNITIENNE. — XVe SIÈCLE. — UN PAGE (statue, pierre)
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

parvenus les Italiens du XVe siècle, qui demandaient à des artistes parfois célèbres de décorer des objets mobiliers, d'un caractère presque usuel, et voués par conséquent à une prompte détérioration. Ces petits monuments ne sont pas curieux seulement parce qu'ils prouvent quel lien étroit unissait alors l'art industriel à ce que l'on a nommé pendant trop longtemps « le grand art » ; ils nous font, de plus, pénétrer dans l'intimité des amateurs pour lesquels ils ont été exécutés, et nous apprennent maints détails, souvent piquants et imprévus, sur les tendances, les goûts et les idées de leurs possesseurs. A ce point de vue, le plateau dont nous allons parler (et qui a échappé aux recherches de M. Müntz sur cette série) présente un intérêt tout particulier, en montrant combien les idées se sont modifiées, depuis le XVe siècle, sur l'un des points les plus importants de la vie sociale, c'est-à-dire sur l'idée de moralité. Tous ceux qui ont étudié d'un peu près l'art de la Renaissance savent d'ailleurs combien l'idée que l'on se formait alors de la pudeur diffère de celle que nous en avons ou que nous prétendons en avoir aujourd'hui.

Sur ce plateau est figuré un jardin planté de quelques arbres chargés de fruits. Six personnages y sont agenouillés, disposés en demi-cercle, et désignés par des inscriptions en capitales gothiques : Achille, Tristan, Lancelot, Samson, Pâris et Troïle. Ils regardent tous vers le ciel, où apparaît, dans une gloire elliptique, une femme nue, dont le corps projette des rayons dorés, dirigés vers le visage des six héros. Auprès d'elle, dans le ciel, deux diables ailés, tenant des arcs et des flèches. Sous une forme un peu vive, cette composition, où la précision de certains détails est presque choquante, paraît avoir une tendance des plus philosophiques. L'artiste semble, en effet, avoir voulu montrer — et son réalisme lui a permis de le faire clairement — que les héros les plus illustres sont facilement séduits par le charme féminin, que l'amour est la plus puissante comme la plus naturelle des passions, et aussi qu'il est la plus dangereuse, car ceux qui se seront laissé entraîner par lui deviendront la proie des deux monstres diaboliques qui semblent monter la garde auprès de la Beauté tentatrice. Un but si louable et une moralité si haute feront pardonner à l'auteur ce que la pudeur moderne ne manquerait pas de reprocher à son œuvre.

A ces peintures viennent s'ajouter, pour représenter l'art italien, quelques-unes des plus belles sculptures que l'on puisse rencontrer dans une collection parisienne.

La plus importante, que les lecteurs des *Arts* connaissent déjà, est un bas-relief en marbre blanc, de forme circulaire, où l'on voit l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste. Quand M. Emile Molinier a publié dans *les Arts* cette œuvre admirable (qui provient de la collection du marquis Niccolini, à Florence), il l'a donnée à Donatello, croyant y retrouver le style du grand réaliste florentin. On nous permettra, toutefois, de ne pas nous rallier à cette hypothèse. A notre avis, ce morceau merveilleux n'est point de Donatello, mais de l'un de ses élèves les plus illustres, Desiderio da Settignano (né en 1423, mort en 1464). C'est ce que prouvera, semble-t-il, un examen attentif.

Si l'on compare, en effet, le bas-relief de la collection de Madame Arconati-Visconti avec les œuvres les plus authentiques de Desiderio, le rapprochement



ÉCOLE MILANAISE (XVe SIÈCLE). — PORTRAIT D'UN INCONNU. — Bas-relief *(Marbre)*
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)



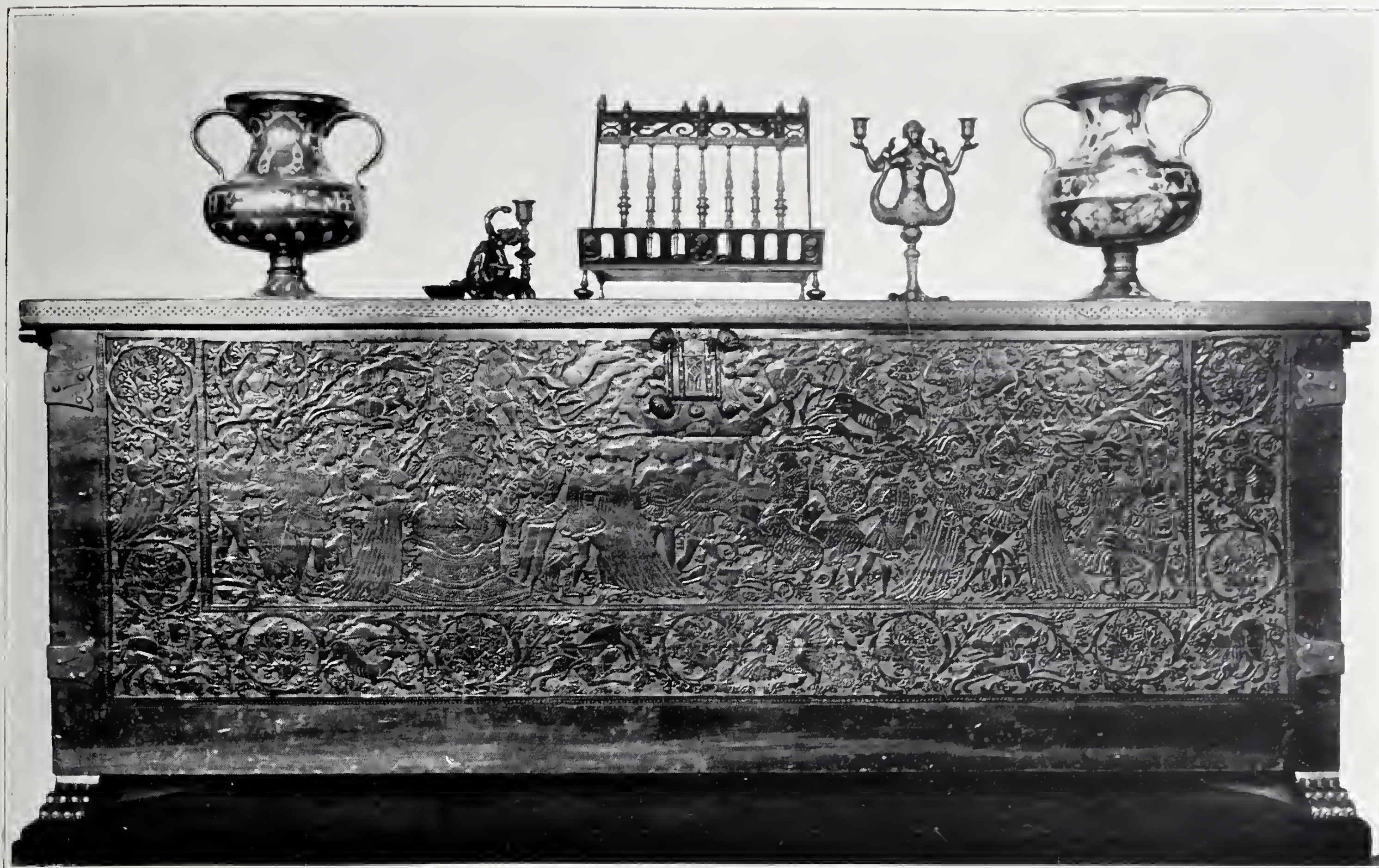
ÉCOLE VÉNITIENNE. — XVe SIÈCLE. — UN PAGE. — (*Statue pierre*)
(*Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti*)

s'imposera de lui-même. Tout d'abord, le style général est identique, avec ce mélange si savoureux d'un réalisme très habile et d'une pointe de maniérisme, témoin l'ange debout, tenant un écusson, qui décore l'angle du célèbre tombeau de Carlo Marsuppini, dans l'église de Santa Croce à Florence, sculpté par Desiderio peu après 1453. De plus, les moindres détails de la facture concordent exactement. Les mains du tondo, fortes et un peu anguleuses, sont analogues à celles de l'ange qui, dans la lunette du tombeau de Marsuppini, croise les bras sur sa poitrine, et à celles des Madones en marbre du Victoria and Albert Museum et de la Via Cavour à Florence. Les sourcils, indiqués par une sorte de petit bourrelet lisse, se retrouvent dans le tondo, dans le tombeau de Marsuppini, dans le bas-relief de Londres. Les cheveux, traités par mèches frisées, de forme courbe, sont pareils dans le tondo et dans le bas-relief en marbre de la collection de M. Foulc, provenant de Santa Maria Nuova, que M. Migeon a publié dans *les Arts* (numéro de mai 1902). La forme particulière des bouches entr'ouvertes est la même dans le tondo et dans le bas-relief de M. Foulc, ainsi que celle des oreilles, qui est assez curieuse, avec un trou central très profond et un ourlet extérieur à ligne brisée formant un angle aigu dans le haut : que l'on compare, par exemple, l'Enfant Jésus du tondo et celui du bas-relief de M. Foulc.

Ces rapprochements matériels seraient déjà, semble-t-il, suffisamment convaincants et justifieraient amplement notre hypothèse. Mais l'on peut, de plus, produire un document qui donnera à notre attribution une certitude presque absolue, document emprunté à la vie de Desiderio par Vasari. Le biographe florentin raconte que Desiderio avait fait plusieurs bas-reliefs en marbre d'une grâce admirable, dont quelques-uns, ajoute-t-il, sont aujourd'hui dans la collection du duc Côme de Médicis, « et particulièrement un *tondo* où l'on voit la tête de Notre-Seigneur Jésus-Christ avec celle de saint Jean-Baptiste quand il était enfant ». Ce bas-relief, dont Milanesi, dans son édition de Vasari (1878, t. III, p. 110) déclarait ignorer l'histoire, paraît bien être celui qui nous occupe. Il aurait passé de la galerie de Côme dans celle de la famille Niccolini, et ce serait là un des restes les plus précieux de la collection des Médicis.

A l'École florentine de la seconde moitié du XVe siècle appartient également un bas-relief en marbre représentant la Vierge et l'Enfant. Suivant la formule habituelle de cette époque, la Vierge est vue à mi-corps, tournée de trois quarts à gauche; elle penche la tête pour regarder l'Enfant Jésus, demi-nu et bénissant, qu'elle tient devant elle des deux mains. Sur la base, deux anges nus, volant, tiennent une couronne de feuillage au centre de laquelle on distingue un médaillon dont les armoiries ont malheureusement été effacées, mais que surmonte un chapeau de cardinal. Le marbre est lui-même placé dans un cadre ancien, aux armes de la famille des Rinuccini. Ce bas-relief, qui a fait partie de la collection Leclanché, n'a pas un caractère individuel extrêmement prononcé; il paraîtrait se rattacher à la manière d'Antonio Rossellino, à en juger d'après les draperies du manteau de la Vierge et d'après le type, assez particulier, de l'Enfant.

Afin d'en terminer avec l'École florentine, nous citerons encore un bas-relief en marbre, représentant



COFFRE (*Bois de cyprès*)
Italie du Nord. — XVe siècle
(*Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti*)

la Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'anges, de l'école de Donatello, et un stuc peint, où l'on voit également une Vierge avec l'Enfant, qui n'est pas sans analogie avec un bas-relief conservé au Victoria and Albert Museum.

Pour l'École milanaise, nous avons à mentionner plusieurs morceaux, dont l'un surtout offre un vif intérêt. C'est un grand médaillon, en marbre blanc, de l'un des personnages les plus connus de la seconde moitié du XVe siècle, Galéas-Marie Sforza, duc de Milan (1444-1476). Sur le fond est gravée, en belles capitales à l'antique, une





PYXIDE (*Émail champlevé*)
Limoges. — XIVe siècle
(*Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti*)



CABINET EN FER DAMASQUINÉ. — (Italie du nord, XVIe siècle)
LE CABINET EST SUPPORTÉ PAR UN MEUBLE FRANÇAIS DE LA MÊME ÉPOQUE
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

inscription qui donne en abrégé les titres du personnage : GALEAS MARIA SFORZA DUX MEDIOLANENSIS QUINTUS. Peu de portraits expriment avec autant de précision le caractère de leur modèle. Non seulement la ressemblance est excellente, comme le prouve la comparaison avec les médailles et monnaies attribuées à Caradosso ou à Lodovico da Foligno ; mais on y devine le caractère même du prince dont M. Müntz a pu dire qu'il représentait, parmi les Mécènes de la Renaissance, « le digne héritier des tyrans de l'antiquité : un Néron non moins beau, non moins raffiné, non moins cruel que son prototype ». Malheureusement, si nous n'avons point de doutes sur l'identité du personnage, nous saurions difficilement déterminer la main qui a si fidèlement reproduit ses traits. On sait que Galéas-Marie a fait travailler le fils de Matteo da Clivate et les Mantegazza ; mais dans ce médaillon, d'un style large et simple, on ne retrouve à aucun degré la manière petite et tourmentée de ces artistes, ni leurs draperies aux plis anguleux.

D'autres morceaux de la collection de Madame Arconati-Visconti s'en rapprochent au contraire beaucoup ; témoin un saint Jean-Baptiste en marbre, debout, vêtu d'un manteau dont les plis offrent les cassures et les chiffonnages habituels à Omodeo et aux Mantegazza. A la même école appartiendrait également un bas-relief en marbre, représentant un homme vu de profil à gauche ; le personnage, qui a le visage rasé, de longs cheveux épais, est vêtu d'un pourpoint uni à col montant. Les contours du profil, qui se détachent très nettement du fond, et sont même légèrement creusés par-dessous, indiquent, ainsi que le modelé un peu plat, l'École lombarde de la fin du XVe siècle.

De la même époque datent enfin deux charmantes figures qui ont fait partie jadis de la collection de M. Sommier. Ce sont deux statues en pierre, de grandeur naturelle, qui représentent des pages. Tous deux, vêtus de chausses collantes, de pourpoints à manches étroites garnies de rubans, et de courtes tuniques de mailles que recouvrent des cottes armoriées, serrées par d'étroites ceintures, se tiennent debout, nu-tête ; l'un s'appuie de la main droite sur un grand bou-



FAÏENCES ITALIENNES. — XVe SIÈCLE
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

COFFRET EN FER. — ART FRANÇAIS. — XIVe SIÈCLE
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)



ÉCOLE FRANÇAISE. — XVI[e] SIÈCLE. — PORTRAIT DE LOUIS DE SAINT-GELAIS
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

clier ovale, armorié, et tient de la main gauche, qui repose sur la hanche, les éperons de son seigneur; l'autre s'appuie de la main gauche sur un bouclier identique et ramène devant la hanche sa main droite, qui tenait un objet qui a disparu; tous deux ont les cheveux longs et frisés. Ces deux figures, qui ont un charme juvénile très particulier, proviennent de Venise, et leur style seul suffirait d'ailleurs à faire deviner leur origine. Il y a, en effet, les rapports les plus étroits entre ces statues et celles que l'on voit encore à Venise, à des façades de palais ou à des tombeaux de personnages illustres. Ces deux pages ressemblent beaucoup, par exemple, à ceux qui décorent les niches du tombeau du doge Niccolo Tròn († 1473), à l'église des Frari, ou à certaines figures des tombeaux du doge Pietro Mocenigo († 1476) ou du doge Andrea Vendramin († 1478), à l'église de San Giovanni e Paolo. Ils datent certainement du dernier quart du xv[e] siècle, et doivent sortir de l'atelier d'un des nombreux sculpteurs qui travaillaient alors à Venise, autour d'Antonio Rizzo et de Pietro Lombardo, avant qu'Alessandro Leopardi n'eût orienté l'art vénitien vers un style un peu plus maniéré et plus imprégné d'antique. Il semblerait que les armoiries des cottes et des boucliers dussent permettre d'identifier facilement le monument d'où ces deux pages doivent provenir; mais nous n'avons pu retrouver exactement ni le chevronné des cottes ni les bandes des écus dans les armoiries des grandes familles vénitiennes; et même les deux lettres, un I et un E, surmontées d'un signe abréviatif, qui sont brodées sur l'autre côté des cottes, demeurent inexpliquées : on a voulu y voir les initiales d'un membre de la famille Emo, mais nous croirions plutôt que ce sont là les initiales des prénoms du seigneur et de la dame qui ont fait sculpter ces charmantes, mais énigmatiques figures.

Parmi les objets d'art décoratif, l'Italie est, bien entendu, représentée aussi par des pièces intéressantes. Pour le mobilier, nous citerons surtout un grand coffre, en bois de cyprès, dont la décoration est, non pas sculptée, mais gravée et champlevée. On connaît un certain nombre de meubles de ce genre, conservés dans des collections publiques ou privées de France, d'Allemagne et d'Italie, et notamment au musée de Cluny. Ils sont généralement disposés de la même façon, et représentent des personnages, élégamment vêtus, groupés dans un jardin, autour d'une fontaine, et devisant ou chassant. Sur celui-ci, qui provient de la collection Bonnaffé, le sujet est particulièrement compliqué, et des scènes de chasse s'y mêlent aux scènes d'amour, tandis que, dans un élégant encadrement, des animaux réels ou fantastiques courent parmi les rinceaux. Nous ne savons pourquoi on a jadis voulu attribuer à tous ces meubles une origine française; rien ne rappelle, en effet, plus directement les peintures et les sculptures de l'Italie du nord vers le milieu du xv[e] siècle. A vrai dire on y sent bien, dans certains détails ou certains partis pris de décoration, une légère influence septentrionale; mais il n'y a là rien qui doive surprendre ni faire supposer une origine non italienne : on sait combien nombreuses sont les traces des arts flamand et allemand dans l'art lombard et l'art vénitien jusqu'à la fin du xv[e] siècle.

Nous compterons parmi les meubles un petit cabinet, à tiroirs et à porte centrale, qui est entièrement recouvert de



ÉCOLE FRANÇAISE. — XVI[e] SIÈCLE. — PORTRAIT DE NICOLAS DE NEUVILLE
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

plaques de fer repoussées, ciselées et incrustées d'or. C'est là un spécimen très caractéristique d'un art que les armuriers milanais avaient su faire adopter par la mode vers le milieu du XVIe siècle.

Pour ce qui est des bronzes, nous citerons seulement quelques pièces padouanes, notamment un encrier muni d'un flambeau, composé d'un Triton qui lutte avec un serpent, un flambeau formé d'une Sirène dont la double queue se relève jusque sur ses bras, et deux flambeaux à bases rondes, à tiges en balustres, décorés de médaillons, de mascarons et d'oves. Une Baigneuse de l'atelier de Jean Bologne, debout sur la jambe droite et s'essuyant le sein gauche avec un linge, mérite une mention particulière pour sa finesse et sa légèreté.

La céramique nous retiendra plus longtemps, à cause de quelques pièces importantes. A côté, en effet, d'objets d'un bel aspect, mais appartenant à des séries bien connues du XVIe siècle, comme certains plats ou vases de Deruta, s'en trouvent plusieurs du XVe siècle.

C'est, avant tout, un grand plat, décoré au centre d'un écu armorié, et, sur le marli, d'une série de palmettes très stylisées, qui s'enlèvent sur un fond blanc orné de feuilles et de spirales. Ces palmettes, peintes en bleu et en jaune, à quatre rangs de pétales, dérivent très directement d'un modèle oriental, qui provient lui-même de l'art byzantin; on les retrouve sur beaucoup de pièces italiennes de la fin du XVe siècle, qui ont généralement été attribuées à la fabrique de Faenza. C'est là une désignation commode, sous laquelle on a réuni des produits extrêmement nombreux et variés. Mais on commence à constater, surtout depuis quelques années, que les classements des faïences italiennes du XVe siècle que l'on avait adoptés jusqu'ici, ne méritent qu'une confiance très limitée, vu qu'ils reposent sur des hypothèses sujettes à caution; et l'on commence à grouper les monuments d'après leur style et la nature de leur ornementation. Toutefois les résultats acquis, pour intéressants qu'ils soient, manquent encore de cohésion, et bien des questions se posent, qu'on ne peut encore résoudre. Le plat qui nous occupe en fournit un exemple frappant. D'après son décor, il correspond assez exactement au style de Faenza; mais les armoiries qu'il porte (de gueules à trois épées d'argent) sont celles d'une famille florentine, les Minerbetti, dont plusieurs membres sont enterrés à Santa Maria Novella. Faut-il donc admettre qu'à cette époque les Florentins, qui avaient pourtant des faïenceries capables de répondre à leurs besoins, se sont parfois adressés aux potiers de Faenza?

La même incertitude subsiste pour l'origine de tout un groupe de céramiques dont le décor, très particulier, se compose de grosses feuilles longues, au bout recourbé, accompagnées d'un ornement stylisé qui semble emprunté aux yeux des plumes de paon, et aussi de grosses fleurs rondes se détachant sur un fond de rinceaux très légers. Des découvertes récentes tendraient à faire supposer qu'il s'agit d'un atelier travaillant dans l'Italie centrale ou même méridionale, car ses productions les plus caractéristiques ont été découvertes à Rome et à Viterbe, ou portent les armoiries des rois aragonnais de Naples. On a même voulu préciser, et on a imaginé un « atelier romain »; mais il semble qu'il vaille mieux ne pas tant préciser encore. Du moins il s'agit d'un atelier au style bien homogène, et les deux vases reproduits plus haut le représentent très exactement.



ÉCOLE FRANÇAISE. — XVIe SIÈCLE. — PORTRAIT DE CHARLES IX
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

L'ART FRANÇAIS

Si de l'art italien nous passons maintenant à l'art français, nous trouvons également, dans la collection de Madame Arconati-Visconti, un grand nombre de pièces importantes, et plusieurs tout à fait hors de pair.

La peinture, toutefois, n'est ici encore pas aussi abondamment représentée que la sculpture et les arts industriels. Nous avons néanmoins à signaler plusieurs portraits, notamment trois du XVIe siècle, dont le Louvre possède des répliques très médiocres. D'abord deux petits pan-

neaux qui montrent deux seigneurs de la cour de France. Le premier, dont une inscription nous fait connaître le nom, est Louis de Saint-Gelais, seigneur de Lansac, à l'âge de 48 ans : il est vu en buste, et vêtu à la mode du temps de Charles IX, d'un pourpoint noir, garni d'une petite fraise avec des boutons et une chaîne en orfèvrerie ; ses cheveux et sa barbe sont blonds : il est coiffé d'une toque noire. Le second portrait est celui d'un personnage beaucoup plus important, Nicolas de Neuville, seigneur de Villeroy (1542-1617). Le fameux secrétaire d'État paraît ici sous les traits d'un homme d'une trentaine d'années, aux yeux gris-bleu, à la barbe brun clair taillée assez court; il est vêtu d'un pourpoint noir très simple, garni d'une fraise, et coiffé d'une toque en étoffe noire. Au haut du panneau on lit : « M. de Villeroy », et au bas : « Nic. de Neuville, S. de Villeroy. Sec. des Etat. » Cette inscription est confirmée par la ressemblance du visage, dont les traits concordent avec ceux de la statue tombale en marbre conservée dans l'église de Magny-en-Vexin. Une telle figure aux traits fins, à l'expression prudente, un peu réservée et presque timide, convient bien au politique avisé qui avait acquis, a dit Fauvelet du Toc dans son *Histoire des secrétaires d'Etat*, « la réputation du plus grand Politique et du plus prudent Ministre de son siècle, par cinquante-six ans de services rendus à quatre de nos Roys », et de qui Sully a écrit qu'il faisait « paraître son habileté en son silence et grande retenue à parler en public ».

Par leurs petites dimensions, comme par les fonds clairs sur lesquels ils se détachent, ces portraits rappellent un peu les charmants panneaux de Corneille de Lyon. Cependant on ne saurait, croyons-nous, y voir des œuvres de ce maître, qui travaillait à une époque un peu antérieure. Les portraits de Lansac et de Villeroy ne sauraient guère, en effet, remonter plus haut que le règne de Charles IX ; d'après les costumes, ils ont dû être peints vers le même moment; or Villeroi, né en 1542, nommé secrétaire d'État en 1567, paraît âgé d'une trentaine d'années : on ne doit pas être très loin de la vérité en supposant que ces deux panneaux ne sont guère antérieurs à 1570. Encore faut-il tenir compte du temps qui a pu s'écouler entre le moment où les personnages ont été « pourtraicts » au crayon, et le moment où le peintre, d'après les dessins qu'il conservait et qui lui tenaient lieu de modèles, a exécuté les peintures à l'huile que nous avons sous les yeux.

L'on sait en effet que c'est dans ces conditions qu'ont été peints presque tous les portraits de la fin du XVIe siècle, à une époque où la mode faisait entreprendre de véritables séries d'images de personnages illustres. Une des preuves les plus convaincantes que l'on puisse en citer est un autre portrait, celui de Charles IX, qui montre le roi en buste, de trois quarts à gauche, coiffé d'une toque à plumes, ornée d'orfèvreries, et le cou serré dans une fraise largement tuyautée. Bien que supérieure à l'exemplaire du Louvre, cette peinture n'est certainement point une œuvre originale, faite d'après nature; elle reproduit un crayon, très probablement de François Clouet, qui est conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Le dessin, très franc et très habile, a été répété plusieurs fois en peinture ; sur cet exemplaire on lit le millésime de 1574, date de la mort du roi, ce qui semblerait indiquer que le panneau a été peint après la mort du modèle.

J.-J. MARQUET DE VASSELOT.

(A suivre.)



M. Q. DE LA TOUR. — PORTRAIT DE Mlle RICARD
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

CHRONIQUE des VENTES

Quand paraîtra cette chronique, la dernière de la saison, les grandes ventes seront terminées, et n'existeront plus qu'à l'état de souvenir. Pour de longs mois les salles de ventes seront closes et les amateurs libres de se reposer des fatigues des grandes vacations, dans quelques tranquilles et fraîches villégiatures. Ce qu'il faut constater, c'est le grand nombre de ventes importantes qui ont eu lieu depuis le commencement de l'année, et qui presque toutes ont donné d'excellents résultats. Le marché de la curiosité a eu une tenue très ferme et les prix ont, en général, dépassé la cote établie par les années précédentes, malgré la quantité énorme de marchandises que la vente des collections de Madame Lelong a jetée sur la place.

Dans le courant du mois de juin, il y a encore eu deux ventes Lelong. Une composée d'objets d'art et d'ameublement qui a produit 293,000 francs sans fournir d'enchères sensationnelles, sauf deux violons par Stradivarius qui sont montés, l'un à 12,000 francs, et l'autre à 10,500 francs et une petite table en bois de rose de l'époque de Louis XV qui, bien qu'ornée de bronzes rapportés à une époque antérieure, a cependant été adjugée 8,150 francs.

L'autre vente Lelong composée uniquement de tableaux anciens a produit 132,845 francs. Cette seconde vente réservait encore une surprise sous la forme d'un tableau catalogué comme « genre de Fragonard » et intitulé *la Culbute* qui a été payé 45,000 francs sur une demande de 40,000 francs. Ce prix n'a pas été sans étonner beaucoup, car les avis étaient très partagés au sujet de cette toile. Les réserves portées au catalogue, où ce tableau n'était même pas attribué à Fragonard, mais bien indiqué comme genre de cet artiste, confirmaient les doutes que l'on émettait au sujet de cette œuvre. Cependant la demande de 40,000 francs faite par M. Féral semblait prouver qu'il attachait une grande valeur à ce tableau, bien que ne le garantissant en aucune façon. Madame Lelong avait acheté cet important morceau de peinture il y a sept ans environ dans un petit village des environs de Paris, et elle lui attribuait une valeur considérable, persuadée qu'elle était qu'il était dû au pinceau de Fragonard; une fois elle en avait même refusé une offre ferme de 600.000 francs. D'autre part, la personne qui l'a acheté à la vente est convaincue que c'est bien une œuvre du maître, opinion qui est aussi celle d'un des grands amateurs parisiens qui désirait également acquérir ce tableau. Tout ce que je puis dire c'est que c'est une œuvre d'une facture puissante, bien dans la manière du maître de Grasse et qu'il n'eût pas trouvée indigne de lui. Dans cette vente deux panneaux décoratifs attribués à Lancret sont montés à 10,000 francs.

Les six ventes des collections de Madame Lelong ont produit un total de 9,139,000 francs. C'est un beau résultat à l'actif de Me Chevallier et de MM. Mannheim, Féral et Larcade. Au mois d'octobre il y aura encore une septième et dernière vente qui durera dix jours. Sauf la vente Spitzer et la vente San Donato, ce total de prix de presque dix millions est le plus élevé qui se soit encore produit.

* * *

Au commencement de juin a eu lieu la vente de la collection de tableaux anciens appartenant à M. le comte de G... et, autant que les ventes Lelong, celle-ci a prouvé l'emballement qui existe en ce moment pour la peinture des xviie et xviiie siècles de l'école française. Cette vacation, qui comprenait quatre-vingts numéros environ, a donné le total élevé de 293,000 francs, résultat tout à l'honneur de Me Lair-Dubreuil et de M. Sortais. Le plus gros prix atteint a été celui de 37,100 francs donné pour un *Portrait de Madame Lambert de Thorigny*, par Largillière, dont l'expert avait demandé 30,000 francs seulement.

Une jolie chose aussi était une toile par Boilly représentant *les Filles de Houdon, ou l'Atelier de peinture*, œuvre de premier ordre qui a été payée 27,000 francs. Nattier était représenté là par un *Portrait de sa fille* (Madame Brochier), qui a atteint 24,500 francs. Une charmante toile par Mademoiselle Gérard, l'élève de Boilly : *La Leçon de Géographie*, a été adjugée 11,000 francs, dépassant de 3,000 francs le prix de demande. Un portrait par la même artiste a fait 10,000 francs.

Deux peintures décoratives par François Lemoine ont atteint le prix de 18,000 francs; jamais ce peintre n'avait été à pareille fête. Carle Van Loo est porté au triomphe, car nous voyons deux portraits de ce maître secondaire monter à 18,000 et 17,500 francs.

Quelques autres numéros sont encore à signaler :

Portrait de femme par Cotes, 6,100 francs. *L'Hiver* par Fragonard, exécuté lors de son séjour en Italie, 8,900 francs. *La Mère nourrice*, par Mademoiselle Marguerite Gérard, 7,600 francs; *Tête de petit garçon*, par Greuze, 7,050 francs; *Portrait de Madame Joly de Fleury*, par Carle Van Loo, 8,500 francs. *Portrait présumé de Madame Du Barry*, pastel par La Tour, dans un mauvais état de conservation : 3,100 francs.

* * *

D'un autre genre était la vente de la collection de M. Benoît Hochon qui eut lieu les 11 et 12 juin sous la direction de Me Chevallier et M. Mannheim et qui a produit 329,614 francs. Cette réunion se composait d'objets d'art et tableaux d'époques antérieures au xviie siècle, c'est-à-dire remontant au Moyen Age et à la Renaissance, catégorie d'objets qui devient chaque jour plus rare et que l'on voit peu souvent passer en ventes publiques.

Étant données la célébrité de la collection Hochon et la qualité des pièces qui la composaient, le succès était assuré d'avance.

L'intérêt résidait surtout dans les sculptures en bois, marbre ou pierre des xive et xve siècles et dans une remarquable suite d'étoffes et broderies du xiiie au xvie siècle. Dans ces sections, le musée des Arts décoratifs et le musée de Rouen ont fait de nombreuses acquisitions. Dans les sculptures sur bois, il convient de signaler deux portes provenant du château de Gaillon et datant du temps de Louis XII, d'un merveilleux travail qui ont été poussées jusqu'à 28.000 francs par un antiquaire parisien. Comme meuble, je mentionnerai un prix de 19,900 francs donné pour un meuble à deux corps de la fin du xvie siècle.

Une pièce très curieuse et très rare était une tête de femme en cuivre repoussé, provenant d'un tombeau, beau spécimen de travail français du milieu du xive siècle, qui a été adjugé 7,000 francs.

En plus des deux portes que j'ai citées plus haut, les bois sculptés renfermaient une série de statues et statuettes de tout premier ordre, telles que cette statuette de saint Michel terrassant le dragon, datant du xve siècle, que M. Mannheim paya 6,000 francs.

La pièce capitale, parmi les étoffes, était un ensemble composé d'une chasuble, de deux dalmatiques et de deux dessus de pupitre en velours rouge avec broderies d'or, d'argent et de soie, de travail espagnol du xvie siècle. Ces pièces admirables qui provenaient, croit-on, de l'Escurial, ont atteint le prix de 35,000 francs.

A côté de cet ensemble rare et digne d'un musée, je signalerai encore un petit tableau en broderie d'or et de soies de couleur au passé, représentant le Christ crucifié, la Vierge, saint Jean et sainte Madeleine, travail italien du commencement du xve siècle, acheté 6,000 francs par un amateur et aussi un devant d'autel en drap d'or bouclé, de travail vénitien du xvie siècle, adjugé 5,700 francs.

Les tableaux et dessins ne comptaient pas d'œuvres hors pair. Un panneau de l'école flamande du commencement du xvie siècle : *La Vierge et l'Enfant Jésus* est monté cependant à 6,400 francs et deux portraits d'hommes de l'école espagnole du xve siècle ont fait 3,000 francs.

A titre de curiosité, j'attirerai l'attention sur un dessin par Lagneau qui a été adjugé 2,250 francs, alors qu'à la vente Maherault, en 1880, il n'avait pas trouvé acquéreur au-dessus de 42 francs.

* * *

Une vente qui présentait un immense intérêt et qui pourtant n'a pas réalisé les espérances que l'on avait fondées, a été celle des fresques de Boscoreale que faisait Me Delestre assisté de deux experts des plus compétants, MM. Canessa. Ces peintures rarissimes que l'on avait amenées d'Italie, n'étaient pas

d'un placement facile il est vrai et l'acquéreur ne devait se rencontrer que parmi les musées d'Europe ou d'Amérique ou bien dans la personne de quelque milliardaire désireux de se constituer un ensemble unique au monde. Or, ces acquéreurs ont reculé devant le prix de 1,800,000 francs que l'on demandait du tout et les deux morceaux les plus importants, *la Cithariste* et *le Cubiculum*, pièce complète décorée de fresques, ont été adjugés 100,000 francs chacun aux experts. Un autre tableau représentant deux figures assises a atteint 50.000 francs. Le musée du Louvre a acheté un lambris, génie ailé à tête de faune, pour 15,300 francs. L'ensemble de la vacation a produit 291,000 francs.

* * *

Quittons un moment l'antiquité et les époques anciennes, pour nous occuper de l'art pictural moderne avec la vente de la collection de M. Zigomalas, de Marseille, formée de tableaux de l'école de 1830 et de l'école de 1870, et qui eut lieu sous la direction de Me Chevallier et de M. Georges Petit et s'éleva au chiffre de 492,000 francs. Bien que cette somme ne représente pas ce qu'avait dépensé M. Zigomalas pour l'achat de sa collection, il est, à mon avis, très satisfaisant et ce qui le prouverait, c'est que, pour la grande majorité, les prix d'estimation de M. G. Petit ont été dépassés. Certaines toiles ayant passé dans les ventes Lutz, Strauss, Humbert, etc., n'ont pas atteint les prix qu'elles avaient faits alors. Mais cela ne prouve rien, car, à ces ventes, il y avait un emballement inexplicable et les adjudications déroutaient toutes prévisions. Aujourd'hui on s'est assagi et l'on est revenu à des prix raisonnables. Ainsi un tableau par Van Marke, *la Rentrée à la Ferme*, a atteint 26,050 francs, ce qui est très bien. Or, à la fameuse vente Humbert, il avait été payé 36,000 francs, ce qui du reste avait surpris tout le monde.

La plus belle œuvre de la collection Zigomalas était une vue de Venise par Ziem, magnifique effet de crépuscule, qui a été payé 58,000 francs sur une demande de 50,000 francs. A côté de cela il y avait une belle page par Claude Monet, *la Débâcle*, qui est montée à 28,500 francs. Un petit paysage par Daubigny a été acheté 21,000 francs par le musée de Lyon qui a aussi acquis une toile de Sisley pour 14,000 francs. *Les Chênes*, par Charles Jacque, ont atteint 24,000 francs et un grand tableau du même, *le Printemps*, a fait 18,050 francs. *Le Campanile à Rotterdam* de Jongkind, qui venait de la vente Lutz, est monté à 18,500 francs et un tableau par Sisley, *Soleil couchant*, adjugé 11,000 francs, a doublé le prix qu'il avait fait à la vente Doria en 1899.

Voici les autres principaux prix de cette vente :

Songeuse, par Besnard, 6,300 francs. *Le Port du Camaret*, par Boudin, 5,000 francs. *En troisième classe*, par Daumier, 6,100 francs. *L'Aurore* par Fantin-Latour, 7,700 francs. *Bergère et son troupeau au bord d'une mare*, par Charles Jacque, 11,000 francs. *Moutons paissant*, par le même, 13,500 francs. *L'Orage lointain* par le même, 8,500 francs. *Le Canal, effet de lune*, par Jongkind, 6,300 francs. *Le Canal à Dordrecht*, 10,000 francs. *La Rue Saint-Séverin* par Jongkind, 6,000 francs. *Le Canal*, par Jongkind, 8,200 francs. *L'Hiver sur le canal*, par Jongkind. *L'Hiver en Hollande*, par Jongkind, 8,600 francs. *La Seine au pont Royal*, par Lepine, 6,000 francs; *Bry-sur-Marne*, par le même 6,650 francs. *La Seine à Charenton*, par le même, 6,600 francs. *Hiver*, par le même, 6,900 francs. *Vetheuil*, par Claude Monet, 10,000 francs. *La Ronde dans le parc*, par Monticelli, 8,000 francs. *La Route de Versailles*, par Sisley, 8,100 francs. *L'Hiver*, par le même, 9,000 francs. *Le Village*, par le même, 8,400 francs. *Le Palais des Doges*, par Ziem, 13,100 francs. *Le Canal à Venise*, par le même, 29,000 francs.

Conclusion. Très bonne moyenne d'enchères et bonne tenue des cours pour l'école de 1830 et pour l'école impressionniste.

* * *

Le 13 juin a passé en vente un important tableau par Millet, *la Herse*, qui a été adjugé 41,600 francs. Ce tableau provenait de la vente de l'expert Garnier, où il avait été vendu 75,000 francs. Mais l'acquéreur n'avait pas voulu solder son achat alléguant que le tableau lui appartenait. De là procès, et, en fin de compte, revente du tableau par autorité de justice, ce qui l'amenait de nouveau à l'Hôtel Drouot. Tous ces avatars expliquent la différence entre le prix de 1894 et celui donné hier. A la vente Garnier, celui qui l'avait acheté ne voulant pas le payer, s'occupait peu de la somme et, en plus de cela, *la Herse* se trouvait là dans une vacation qui fit beaucoup de bruit et autour de laquelle on fit une réclame énorme. Il faut dire aussi que le sujet de ce tableau est triste, d'une tristesse que combat seule la qualité de la peinture qui est de la plus belle manière de Millet.

Le même jour et dans la même salle, on dispersait des tableaux modernes formant les collections de deux amateurs, MM. Chastel et Deloison. Trois prix sont à retenir seulement. *Un Pêcheur à l'aube*, joli paysage par Jules Dupré, qui est monté à 25,000 francs, sur une demande de 20,000 francs; une toile par Rousseau: *La Mare*, adjugée 14,100 francs, et un panneau par Corot: *La Petite Charrette*, payé 12,100 francs, juste le prix d'estimation.

* * *

D'autres ventes intéressantes ont eu lieu dans le courant de juin.

La collection d'objets d'art de la Chine et du Japon formée par feu M. Brenot et dispersée par Me Chevallier et M. Bing a produit un total de 167,000 francs. Deux grands brûle-parfums en émail cloisonné ont été adjugés 6,000 francs; deux grands cornets en porcelaine de Chine, décorés en bleu, 4,300 francs; une cassolette en jade, 3,700 francs. Un grand plateau en laque a été acheté 3,200 francs par Madame veuve Brenot pour en faire cadeau au Louvre.

Comme prix importants, il faut signaler encore un tableau par Fragonard intitulé *Souviens-toi*, peint dans une manière très large et bien dans la caractéristique du maître, mais sombre, d'un sujet peu agréable et dans un état de conservation laissant à désirer, qui a cependant été adjugé 43,200 francs par Me Delestre à M. Paulme, l'expert de la vente, lequel en avait demandé 40,000 francs.

Quelques jours avant Me Lair-Dubreuil et M. Bloche avaient vendu un collier de perles 127,000 francs.

Au moment où j'écris cette chronique, a lieu une vente considérable de bijoux provenant de la succession Paul Hamelin, le grand joaillier parisien. L'ensemble des vacations est estimé devoir produire deux millions et demi environ. Le principal lot de cette vente était une collection de quinze magnifiques perles blanches qui a été adjugée 297,000 francs.

Enfin pour finir, un fait qui prouve combien le XVIIIe siècle fait fureur, Me Thouroude, assisté de M. Vannes, a adjugé 27,000 francs un secrétaire en marqueterie de bois de l'époque Louis XVI, orné de bronzes dorés que l'on ne garantissait pas anciens. Si on eût garanti les bronzes, quel prix aurait donc fait ce meuble?

A Londres, la vente la plus importante, faite chez Christie, en juin, a été celle de la collection de tableaux modernes appartenant à Sir Horatio Davies, qui a produit un total de 403,750 francs.

L'école française de 1830 a maintenu sa bonne réputation et obtenu de beaux prix.

Un paysage par notre maître Corot, intitulé *Zuydcoote, près Dunkerque*, a eu les honneurs de la vente avec une adjudication de 49,875 francs. Un autre paysage du même, avec figures, a atteint 20,475 francs. Meissonier s'est aussi très bien vendu. Un panneau de cet artiste représentant une troupe de cavaliers en costume Louis XV, y a fait 24,955 francs et un autre petit tableau 21,525 francs. *Deux Cavaliers* ont été payés 16,750 francs et un panneau, *L'Avant-garde d'une armée*, 13,375 francs.

Dans l'école anglaise, une œuvre par Turner, *Worcester*, tient la tête avec 28,875 francs et un important tableau par Lord Leighton vient ensuite avec 26,500 francs. Quelques autres prix sont encore intéressants à noter :

Paysage à Fontainebleau, par Diaz, 22,575 francs; *Le Garçon boucher*, par Knaus, 24,150 francs; *Cavalerie*, par Munckacsy, 13,250 francs; *Embouchure de Rivière*, par Jules Dupré, 12,605 francs; *Le Lac*, par Jules Dupré, 11,250 francs; *La Salle d'armes*, par Isabey, 9,700 francs; *Enfants turcs*, par Diaz, 9,700 francs; *Pêcheurs à Venise*, par Ziem, 9,450 francs; *Marine*, par Jules Dupré, 8,925 francs; *Paysage avec rivière*, par Daubigny, 7,875 francs; *Jeune Fille au tambourin*, par Bouguereau, 6,550 francs; *L'Atelier du peintre*, par Roybet, 4,050 francs; Pastel, par Lhermitte, 4,975 francs.

A. FRAPPART.

LES ARTS

Nº 20 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Août 1903



BUSTE D'ENFANT (marbre). — ART FRANÇAIS. — FIN DU XVIe SIÈCLE
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

ES ARTS publieront dans le numéro de Septembre une importante étude sur WHISTLER et son œuvre.

LA COLLECTION

DE

Madame la Marquise ARCONATI-VISCONTI*



UNE SAINTE (Statuette marbre)
Art français. — Fin du xve siècle
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

Pour en terminer avec les peintures françaises, nous mentionnerons ici une œuvre excellente, qui, par sa date, surprend un peu dans un ensemble consacré exclusivement au xve et au xvie siècle : disparate des plus agréables, au surplus, et qu'on ne saurait regretter. C'est un pastel du xviiie siècle, qui représente une petite fille ; l'enfant, assise dans une chaise à dossier en bois, coiffée d'un petit bonnet orné de dentelles, est vêtue d'une robe recouverte d'un mantelet blanc ; elle cache ses mains dans un manchon en étoffe bleue garni de fourrure blanche, et regarde franchement le spectateur, avec une expression charmante de douceur et de sérieux. Par une bonne fortune trop rare, on connaît exactement l'histoire de cette œuvre si jolie. C'est le portrait, par La Tour, de Mademoiselle Ricard, qui devait plus tard devenir la mère du conventionnel Goujon ; l'enfant, née le 1er janvier 1745, aurait été crayonnée à Dijon, vers 1750 ; son portrait resta entre les mains de la famille Goujon jusqu'en 1898, date à laquelle il fut acquis par Madame Arconati-Visconti. Peu de peintures du xviiie siècle, peu, surtout, de cette qualité, nous montrent ainsi, pris sur le vif, des enfants en bas âge ; car généralement les artistes réputés n'ont peint que des jeunes princes, dont les images, plus officielles, manquent souvent un peu de naturel et d'intimité.

Il nous faut maintenant revenir en arrière, pour examiner les sculptures et les objets d'art, également importants et très nombreux.

Pour le xive siècle, voici une grande vierge en marbre, qui a fait partie de la collection Spitzer. C'est, dans l'art relativement mal connu de cette époque, une œuvre de transition, où aucun des caractères spéciaux du siècle à ses différentes périodes ne domine d'une façon très nette. Par le hanchement assez peu accentué, par la sagesse relative des draperies, dont les grands plis conservent quelque chose des traditions de l'extrême fin du xiiie siècle, cette statue pourrait être datée du premier tiers du xive siècle ; et, d'autre part, certains plis en tire-bouchon, certains tortillons, sembleraient devoir lui faire attribuer une date légèrement plus rapprochée. C'est d'ailleurs une pièce très élégante, d'une belle tenue, et dans un état de conservation trop rare.

Tous les caractères d'un art de transition, — et ces périodes intermédiaires sont souvent les plus intéressantes à étudier, — se retrouvent également dans une statuette en marbre, représentant une Sainte dont l'attribut et la main gauche ont malheureusement été brisés. A première vue une pareille œuvre semble encore être tout à fait gothique, et rien ne paraît y annoncer clairement la venue prochaine de l'italianisme : l'attitude demeure simple et naturelle, les draperies tombent en plis logiques et harmonieux, et le livre ouvert, exactement reproduit, est encore dans l'esprit purement français du xve siècle. Toutefois un examen attentif permet de surprendre bien des symptômes d'une modification prochaine de l'art traditionnel.

Toute indication réelle et particularisée de costume est supprimée ; sans doute nous n'en sommes pas encore au moment où la banale et vague draperie aura remplacé

* Voir *les Arts*, no 19, p. 17.



DRESSOIR ET BOISERIES

ART FRANÇAIS. — XVe SIÈCLE

(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

complètement l'habillement contemporain, réputé bas et commun ; cependant la robe collante, à peine indiquée, disparaît sous un grand manteau, sans forme précise, dont un pan couvre la tête, dissimulant en partie les cheveux. Enfin, le type du visage est un peu généralisé ; nous n'avons plus ici des traits individuels, mais une sorte de noblesse très légèrement conventionnelle, d'où sortira plus tard sans peine, quand la mode et l'italianisme auront fait leur œuvre, la « tête d'expression » classique. Ce mélange charmant, et très savoureux, hâtons-nous de l'ajouter, de traditions gothiques et de tendances nouvelles permet de dater approximativement cette statuette, et de la rattacher au moins indirectement à l'école de la Loire. Bien qu'elle paraisse appartenir à une période un peu antérieure, elle serait à rapprocher des fameuses *Vertus*, sculptées par Michel Colombe pour le tombeau de François II de Bretagne à Nantes (1502-1507), dont elle a la douceur et le charme intime, avec un visage toutefois plus fin, comme aussi de la *Vierge d'Olivet*.

L'italianisme domine tout à fait dans un bas-relief, provenant du château de Pagny (Côte-d'Or), et qui date de 1538 environ ; il représente deux enfants soutenant un écusson, et fait pendant à celui de la collection de M. Foulc, qui a été publié ici même (nº de mai 1902).

Au XVIe siècle également, et à l'un de ses représentants les plus illustres, Germain Pilon, a été attribué un joli *buste d'enfant* qui a jadis appartenu à M. Bonnaffé. M. Émile Molinier, qui l'a publié en 1899 dans les *Monuments et Mémoires (Fondation Piot)*, a émis à son sujet une hypothèse des plus ingénieuses. D'après lui, nous aurions là une image de la petite Marie-Élisabeth, fille de Charles IX et d'Élisabeth d'Autriche, qui mourut en 1578, âgée de cinq ans. Mais on ne saurait, et M. Molinier lui-même a eu soin de le déclarer, se montrer très affirmatif pour cette identification, car les ressemblances, dans les portraits d'enfants, sont toujours très difficiles à préciser. D'ailleurs le costume semblerait indiquer une date plus récente. On nous permettra d'ajouter que l'attribution à Germain Pilon ne paraît pas, non plus, absolument certaine. On ne retrouve pas, en effet, dans ce buste, le style si personnel de Pilon, où une tendance au maniérisme s'unit si heureusement à une facture très large. Il n'y a pas identité de manière avec les œuvres certaines du maître, et nous serions presque tentés de songer plutôt à un artiste moins puissant et moins caractérisé, comme Barthélemy Prieur. La question de l'atelier de Pilon est d'ailleurs des plus obscures, et il serait à souhaiter qu'un érudit entreprît de la tirer au clair. Le soi-disant buste de Marie-Élisabeth de France devra alors être examiné de très près, et fournira certainement des indications précieuses.



LA VIERGE ET L'ENFANT
Statue marbre. — Art français, XIVe siècle
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

Pour le mobilier français, nous trouvons, dans la collection de Madame la marquise Arconati-Visconti, plusieurs pièces de premier ordre, dont quelques-unes sont justement célèbres.

Le XVe siècle est représenté par un très rare ensemble de boiseries, provenant d'une maison de Rodez, et qui a fait partie de la collection Stein ; il comprend, avec un revêtement formé de panneaux à serviettes, un dressoir délicatement orné de fenestrages gothiques, et portant un écu fleudelisé. Au style gothique encore, mais du commencement du XVIe siècle, appartient un autre dressoir, décoré non seulement de rinceaux très simples, mais aussi de statuettes, œuvre probable de quelque huchier de la Champagne ou du nord de la France. De la même époque sont deux beaux panneaux, où l'on voit deux anges tenant des écus décorés d'aigles éployées, et qui proviendraient des environs de Brou.

D'une période plus tardive, celle de la Renaissance classique, date un meuble fameux, l'armoire de Hugues Sambin. On nous excusera de ne pas nous appesantir sur ce monument de la hucherie bourguignonne vers 1580, maintes fois publié, et sur lequel nous ne



DRESSOIR

ART FRANÇAIS. — COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

saurions apprendre rien de nouveau à nos lecteurs; il convient toutefois de signaler sa polychromie ancienne, encore bien conservée, qui achève de lui donner un aspect original. On retrouvera des influences bourguignonnes dans le décor de trois belles stalles (ancienne collection P. Eudel), qui proviennent de l'église Saint-Étienne, à Toulouse, où le reste de cet ensemble important est encore conservé; leurs chimères à têtes d'hommes rappellent, par exemple, les satyres du dressoir d'Annecy, qui appartient aujourd'hui à M. Salting.

Trois armoires, dont l'une offre une forme inusitée, représentent à la perfection l'art si délicat et si fin des huchiers de l'Ile-de-France, où l'on sent une influence directe de Jean Goujon. Nous serions moins affirmatif quant à la provenance exacte d'un autre dressoir, d'une décoration relativement simple, que l'on a parfois rattaché à l'école lyonnaise, et qui date aussi de la seconde moitié du XVIe siècle. Mais nous avons des renseignements précis sur l'origine de deux belles portes en bois sculpté; l'une d'elles vient du célèbre château de La Bâtie, dans le Forez, reconstruit par Claude d'Urfé entre 1535 et 1558; l'autre ornait jadis une maison d'Orléans, qui avait appartenu à un certain Jean d'Alibert, gentilhomme calviniste; on a prétendu que dans cette maison aurait eu lieu, en 1551, la première assemblée du culte réformé à Orléans, mais des recherches ultérieures ont démontré l'inexactitude de cette tradition. La porte, en tout cas, avec son élégant décor de cuirs découpés, date certainement de l'époque de Henri II.



MEUBLE A DEUX CORPS
Ile-de-France. — XVIe siècle
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

Pour les autres branches des arts industriels en France, nous avons également à signaler des pièces du plus haut intérêt.

Deux ivoires du XIVe siècle méritent une attention particulière. Le premier compte parmi les plus importants monuments de ce genre qui soient parvenus jusqu'à nous. C'est un triptyque où se déroulent en demi-relief, les principaux épisodes de la vie de la Vierge. Les scènes se suivent dans l'ordre chronologique, en commençant par le registre inférieur; les trois premières, toutefois, ont été assez étrangement entremêlées, l'artiste n'ayant pas su disposer clairement, et dans leur ordre logique, les quatre sujets qu'il voulait y placer; il nous montre successivement l'Annonciation, la Présentation au Temple, l'Adoration des Mages, et la Nativité. Le registre du milieu est occupé par une seule composition, la Mort de la Vierge. Marie, étendue sur un lit, est enveloppée dans un linceul dont deux apôtres tiennent les extrémités; derrière elle le Christ, debout, recueille



ARMOIRE, ORNÉE DE PEINTURES, ATTRIBUÉE A HUGUES SAMBIN (DIJON, VERS 1580)
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

ARMOIRE
Ile-de-France. — XVIe siècle
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)



CANON EN BRONZE
Art français. — XVIe siècle
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)



PORTE DE LA MAISON DE JEAN D'ALIBERT

ORLÉANS. — XVIe SIÈCLE

(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)



DRESSOIR
École Lyonnaise (?). — XVIe siècle
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

l'âme de sa Mère, sous la forme d'un petit enfant; à droite et à gauche, les autres apôtres assis et pleurant. Enfin, au registre supérieur, nous assistons à la glorification de la Vierge; au centre, le Christ bénit sa Mère, assise auprès de lui sur un trône, et couronnée par un ange; deux anges les encensent, tandis que deux autres portent des flambeaux; aux deux côtés, saint Pierre et saint Paul, debout. Le style de toutes ces figures est d'une élégance remarquable; l'on y sent encore, dans la simplicité des draperies, dans la justesse des attitudes, un reste des grandes traditions du XIIIe siècle. Ici, du moins, l'on n'a point affaire à l'une de ces œuvres de pacotille, comme les ateliers du XIVe siècle en ont produit un si grand nombre, pour satisfaire aux pieuses demandes. Par sa valeur trop rare, ce triptyque mérite d'être comparé à celui de la collection de M. Martin Le Roy, qui représente, lui aussi, l'histoire de la Vierge, mais où le choix des scènes n'est pas identique, non plus que la disposition générale.

Le second ivoire, une valve de miroir, offre un sujet souvent traité sur les objets analogues : la Prise du château d'Amour; mais rarement les ivoiriers y ont fait preuve d'autant d'habileté et de délicatesse. La scène, empruntée au Roman de la Rose, montre des chevaliers armés de pied en cap, et montés sur des chevaux caparaçonnés, attaquant le château; sur la plus haute tour, l'Amour, ailé, plante des flèches dans le cœur de deux des jeunes femmes qui l'entourent; à l'étage inférieur, d'autres jeunes femmes accueillent de leur mieux les assaillants, qui ont pénétré jusqu'à elles au moyen d'une échelle de corde, ou en se faisant la courte échelle.

Parmi les émaux champlevés, nous mentionnerons particulièrement une jolie pyxide,



STALLES

PROVENANT DE L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE DE TOULOUSE. — XVIe SIÈCLE

(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

L'ANNONCIATION
Bois peint et doré. — Art flamand. — Commencement du XVIe siècle (*Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti*)

œuvre limousine du XIVe siècle, qui provient de la collection Tollin ; à son pourtour sont représentés, debout sous des arcatures, et se détachant sur un fond d'émail alternativement rouge et bleu, les douze apôtres ; le couvercle est décoré, intérieurement et extérieurement, d'animaux fantastiques. Deux pièces analogues (dont l'une très restaurée) appartiennent au Victoria and Albert Museum.

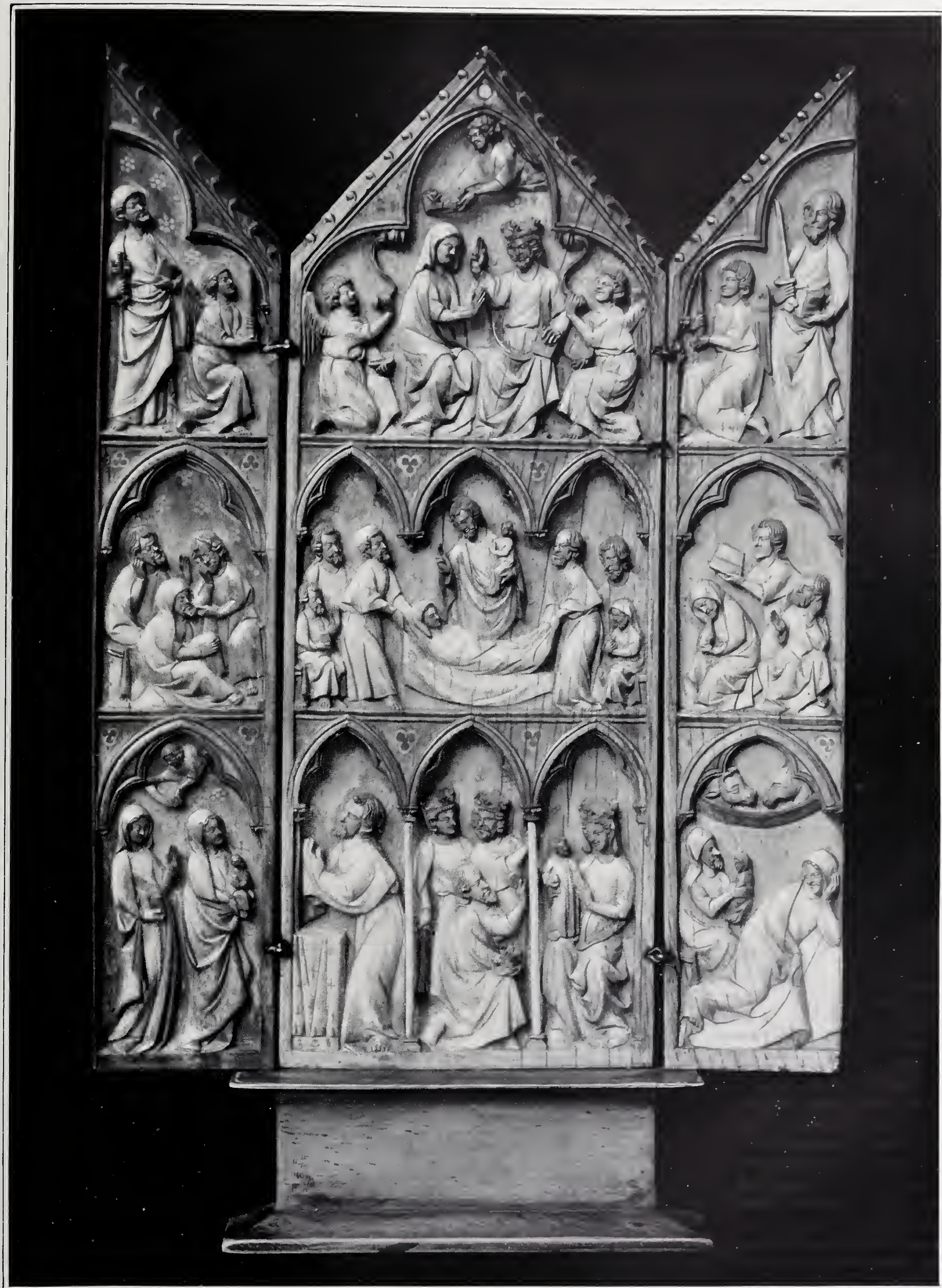
De la même époque date un charmant coffret, en fer forgé, orné d'arcatures et de fenestrages gothiques de la plus rare élégance. A la valeur artistique se joint ici l'intérêt historique, car dans la décoration du couvercle figure l'inscription : *Amis amés, Amie aves*, et cette devise, jointe à un écu armorié, prouve que ce coffret a été exécuté pour Marguerite de France, fille de Philippe V, roi de France, comtesse de Flandre, qui devint en 1361 comtesse d'Artois.



BOITE DE MIROIR EN IVOIRE
Art français. — XIVe siècle
(*Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti*)

C'est également pour un prince français qu'a été fondu un petit canon en bronze, du XVIe siècle. Ce joli modèle, auquel un chapiteau ionique donne un peu l'aspect d'une colonne, porte, en plus d'un écu fleurdelisé, entouré du collier de Saint-Michel, deux colonnes entrelacées, que surmonte une couronne royale ; or l'on sait que Charles IX avait adopté cet emblème, avec la devise : *Pietate et Justitia*. Il semble que ç'ait été l'habitude, au XVIe siècle, d'offrir aux rois ou aux hommes de guerre d'élégantes réductions, en bronze, des grandes pièces à feu ; il en subsiste plusieurs, dans diverses collections publiques et privées.

Nous rattacherons enfin à l'art français, mais sans



SCÈNES DE LA VIE DE LA VIERGE

TRIPTYQUE EN IVOIRE. — ART FRANÇAIS. — FIN DU XIIIe SIÈCLE

(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)



AQUAMANILES ET FLAMBEAU
Dinanderie. — xive et xve siècles
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

cependant nous montrer très affirmatif au sujet de leur origine véritable, plusieurs dinanderies : flambeaux ou aquamaniles. Généralement on considère tous ces objets comme flamands ; mais il est certain que beaucoup d'entre eux ont été fabriqués en France. Nous n'en donnerons pour preuve qu'un flambeau du xve siècle (ancienne collection Pichon) sur la base duquel se déroule l'inscription : « Par Jehan de Dijon, à Saint Seures. »

Pour terminer, il nous reste à énumérer quelques œuvres qui n'appartiennent ni à l'art italien ni à l'art français. L'art espagnol est représenté par une jolie porte en fer forgé, du xve siècle, et par plusieurs faïences à reflets métalliques, plats, ou vases de pharmacie. Il faut y joindre un coffret en ivoire, décoré de rinceaux et d'animaux, qui date du xive ou du xve siècle ; s'il a été, comme cela paraît vraisemblable, fabriqué en Espagne, son auteur devait être un Maure, car l'on y retrouve, très évidentes bien qu'un peu amollies, toutes les traditions décoratives de l'Islam.

Pour l'Allemagne, nous citerons un triptyque, où l'on voit, au centre, l'Annonciation, et sur les volets, sainte Anne et saint Antoine ; cette jolie peinture peut être attribuée à Barthélemy Zeitblom, l'un des meilleurs artistes de l'école d'Ulm à la fin du xve siècle et au début du xvie.

A l'art flamand, enfin, appartient un joli haut relief en bois peint et doré, qui a dû jadis faire partie d'un retable, et qui représente l'Annonciation. Il date de ce moment trop court où le réalisme flamand, adouci par le contact de l'Italie, a dépouillé sa rudesse, et n'est pourtant pas encore tombé dans la complication et l'afféterie.



BOITE EN IVOIRE
Art hispano-mauresque. — xve siècle
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti)

Il nous a fallu passer sous silence bien des morceaux qui présentent pourtant un intérêt véritable de curiosité ou d'art. Mais on ne saurait tout citer ; et nous n'avions d'autre ambition que de donner une idée générale de cet ensemble si harmonieux. Cette remarquable collection ne sera d'ailleurs point dispersée : suivant le généreux désir de sa créatrice, les travailleurs et les amateurs en jouiront librement un jour. Tous ceux qui s'intéressent à l'art de la Rennaissance applaudiront à une pareille libéralité ; et si nul ne s'en montre surpris parmi ceux qui en connaissent l'auteur, chacun souhaitera du moins d'en voir la réalisation retardée pendant de très longues années encore.

J.-J. MARQUET DE VASSELOT.



C. TROYON. — LE MATIN
(Collection Thomy Thiery)

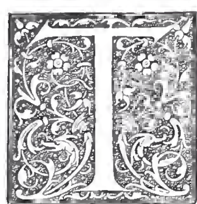


DAUBIGNY. — LE MARAIS

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

La Collection Thomy Thiéry au Louvre (*)

(Suite et fin)



HOMY THIÉRY n'était pourtant pas insensible aux seules beautés de la nature champêtre, et la place importante qu'il donna dans sa galerie aux paysagistes ne faisant entrer qu'à titre accessoire les être animés dans leurs tableaux, comme Daubigny, Dupré et Rousseau, en est le signe. Jusqu'ici incomplètement représentés au Louvre ou même absents, ils y figureront désormais sous les aspects les plus variés, les plus opposés, les plus élevés de leur talent.

Chacun d'eux a son caractère propre, chacun est doué d'un tempérament différent de celui des autres. Dupré se plaît à raconter les drames ou la mélancolie, la tristesse ou le bouleversement de la nature; il nous dira ses rêveries, ici devant une lande plantée de bruyères et d'herbes desséchées, là sur le bord d'un étang après un orage, ailleurs, près d'un marais, le soir au crépuscule; tantôt il nous décrira son éblouissement devant un coucher de soleil sur une plaine marécageuse, où la lumière éclatante miroite sur l'eau parmi l'ombre des joncs, où les contours des choses se noient déjà dans la nuit; tantôt, devant un gros chêne, il notera cette sorte d'appréhension de toute la nature assombrie quand de gros nuages d'orages s'amassent menaçants.

Outre ces magistrales peintures intitulées : *les Landes*, de la galerie Laurent Richard, *l'Étang*, *Coucher de Soleil sur un Marais*, de la collection Coquelin, *le Grand Chêne*, qui appartint à M. de Rozière, outre ces chefs-d'œuvre, Thomy Thiéry possédait un bon nombre de petits tableaux de Dupré de moindre importance, mais encore d'exécution précieuse et délicate. Nous ne pouvons cependant entreprendre la description et l'examen de chacun d'eux. mentionnons seulement *l'Automne*, *la Petite Charrette*, *Vaches au bord de l'eau*, *Paturage en Normandie*, *la Mare*, etc., par lesquels on peut se faire une idée nette et assez complète de la manière de ce peintre, de son faire puissant et précis, par lesquels on peut connaître son âme tourmentée, se plaisant à dramatiser, à assombrir la nature.

Daubigny, tout au contraire, aime le calme, la sérénité; il affectionne les berges des rivières où, près de grands arbres sombres, sont amarrés de lourds chalands. Ces paysages sont intitulés *les Bords de l'Oise*, *les Péniches*, *Bateaux sur l'Oise*, *le Matin;* il y note amoureusement les reflets délicats des feuillages, du ciel et des nuages, dans l'eau clapotante des rivières; il nous décrit le charme paisible de ces coteaux riants, avec une ingénuité, une candeur, une délicatesse aussi de poète ou d'enfant; il s'attarde volontiers sur les bords des mares dormantes : *la Mare aux Cigognes*, *le Marais*, *l'Étang*, *le Soleil couchant*, *le Moulin de Gylieu*, ou dans les riantes campagnes normandes : *un Coin de Normandie*, *les Graves de Villerville*, d'une exécution

(*) Voir *les Arts*, nos 14 et 15.



EUGÈNE DELACROIX. — MÉDÉE
(Collection Thomy Thiéry)



DAUBIGNY. — UN COIN DE NORMANDIE
(Collection Thomy Thiéry)

grasse et superbe et *la Vanne* (ou plutôt « l'Écluse d'Optevoz », étude pour le magnifique tableau du Musée de Rouen).

Ce n'est pas à dire cependant que Daubigny n'ait pas, lui aussi, ses heures de tristesse et de mélancolie. Quel



DAUBIGNY. — LES PÉNICHES
(Collection Thomy Thiéry)



THÉODORE ROUSSEAU. — LES CHÊNES
(Collection Thomy Thiéry)

est donc l'artiste ou le poète qui, devant la nature, n'a pas éprouvé de pareils sentiments? Mais sa tristesse est toute différente de celle de Dupré, non plus dramatique et agitée, mais calme et concentrée. Dans les trois peintures qui, avant l'entrée de la collection Thomy Thiéry, le représentaient au Louvre, l'admirable paysage, intitulé *la Mare*, nous le montrait déjà sous cet aspect particulier, sous lequel on peut désormais l'étudier, en outre, dans les œuvres intitulées *Soleil couchant*, *le Moulin de Gylieu* et surtout *la Tamise à Erith*, où l'impression de tristesse est si poignante, si intense, qu'elle atteint presque au sinistre par la seule harmonie des tons gris du ciel et de l'eau, et de la masse sombre, presque noire, des maisons, des quais et des bateaux amarrés. A peine peut-on reconnaître ici le peintre des bords de rivières, riants, calmes et séduisants.

Après Daubigny, Rousseau paraît plus rude; lui aussi aime la nature, mais de façon différente : il aime les vastes horizons, il se plaît dans l'épaisseur sombre des forêts, il donne toute son admiration à ces beaux chênes de France isolés ou groupés, protégeant de leurs branches puissantes tout être implorant un abri.



TH. ROUSSEAU. — LE PRINTEMPS
(Collection Thomy Thiéry)

De ce maître, quelques œuvres capitales sont venues s'ajouter aux peintures très importantes mais peu nombreuses, que le Musée possédait déjà. *Les Chênes*, *le Village sous des Arbres, les Bords de la Loire*, sont des œuvres magistrales, d'une sérénité calme et forte, d'une exécution vigoureuse et précise, avec des délicatesses infinies de couleurs et de métier. Parfois, dans de petits tableaux, Rousseau nous raconte les plus grandes choses, nous décrit les plus vastes horizons, comme dans *le Coteau*, *le Passeur*, *le Petit Pêcheur*, surtout *la Plaine des Pyrénées;* d'une immense étendue, terminée par la chaîne neigeuse des montagnes, dominée par un admirable ciel lumineux et immatériel ; comme aussi dans *le Printemps*, cette plaine verdoyante et ensoleillée n'ayant pour beauté que son étendue infinie, la gaieté de sa verdure et la joie de vivre des êtres et des plantes qu'elle nourrit. Le génie puissant et calme de Rousseau se plaisait à reproduire, non pas, comme chez Dupré, les violences ou les menaces d'une nature tourmentée par la tempête, les amoncellements de nuages sombres d'orage, les soirées sanglantes, ces accidents qui inquiètent et suspendent la vie des êtres; non pas, comme chez Daubigny, la nature attrayante et douce, élégante et gaie des bords de rivières ou des mares dormantes; non pas, comme chez Corot, les vapeurs s'élevant le matin des prairies humides, ou le soir des clairières assombries, il se plaisait à reproduire la nature dans sa sérénité vigoureuse et impassible, puissante et saine, sans heurt et sans trouble, ne cherchant la beauté que dans



COROT. — L'ÉTANG

(Collection Thomy Thiery)

l'expression de la force, l'aimant sous les aspects les plus variés par lesquels elle peut se manifester à lui.

* * *

Après ces grands maîtres, ces puissants génies qui ont donné tant de gloire à la peinture française du XIXe siècle, peut-être paraîtra-il un peu téméraire et périlleux de parler maintenant de quelques retardataires de cette belle école de 1830, par lesquels Thomy Thiéry avait cru devoir compléter sa galerie; nous ne pouvons cependant mieux faire, ici, pensons-nous, que d'imiter son exemple en leur donnant le droit d'accès, et en leur consacrant quelques lignes.

Si trois tableaux de Ziem et un de Vollon n'ont pu encore prendre place dans les salles du Louvre, en vertu d'un usage prudent et inflexible, Meissonier y figure déjà glorieusement. Ce maître précieux et renommé est représenté ici par *les Ordonnances*, importante composition datée de 1869, d'une exécution très précise, mais d'un coloris malheureusement un peu froid, et par quatre bonnes peintures, qui nous le montrent sous un aspect plus favorable : *le Poète*, *les Buveurs*, de la Galerie Secrétan, *le Liseur* et surtout *le Joueur de Flûte*, sont des petits tableaux où se peuvent bien noter toutes les qualités d'arrangement, de soin, d'exécution habile et patiente particulières à ce peintre, désormais admirablement représenté au Louvre, car, dans une salle voisine, sont venues prendre place toutes les œuvres léguées et données par lui-même, par sa famille, par ses amis, ou acquises par l'État, et que conservait jusqu'ici le Musée du Luxembourg. De Fromentin, enfin, deux compositions : *Halte de Cavaliers arabes* et *Chasse au Faucon*, d'une bonne qualité, se sont jointes aux œuvres plus importantes que possédait déjà le Musée.

* * *

Dans cette rapide étude de la collection Thomy Thiéry, nous avons cherché à signaler le grand intérêt de la plupart des œuvres qui la composent et par là le grand enrichissement qu'elle a procuré au Louvre; si notre but a été atteint, on éprouvera à la visiter, un très vif sentiment de reconnaissance



TH. ROUSSEAU. — LA PLAINE
(Collection Thomy Thiéry)



C. TROYON. — LA BARRIÈRE

(Collection Thomy Thiéry)

JULES DUPRÉ. — LE GROS CHÊNE
(Collection Thomy Thiéry)

JULES DUPRÉ. — COUCHER DE SOLEIL SUR UN MARAIS
(Collection Thomy Thiéry)

pour ce riche et généreux banquier, devenu collectionneur et amateur de peinture, dans le but de laisser à son ancienne patrie, devenue son pays d'adoption, la magnifique galerie qu'il était parvenu à constituer. Il fit plus et mieux que d'accroître magnifiquement nos collections nationales: en permettant de mieux connaître et de plus aimer nos grands maîtres romantiques, il a contribué puissamment à étendre le renom et la gloire de notre école de peinture, que l'on se désolait depuis longtemps de ne pas voir occuper au Louvre la place à laquelle elle avait droit. Il n'en est plus ainsi désormais. Non seulement on peut étudier Decamps sous les aspects les plus variés de son génie par des œuvres capitales, Barye, par la série presque complète de ses bronzes en épreuves originales et rares, et par un tableau d'exécution puissante et forte, qui le représente ici pour la première fois dans les galeries de peintures, non seulement Daubigny et Dupré,



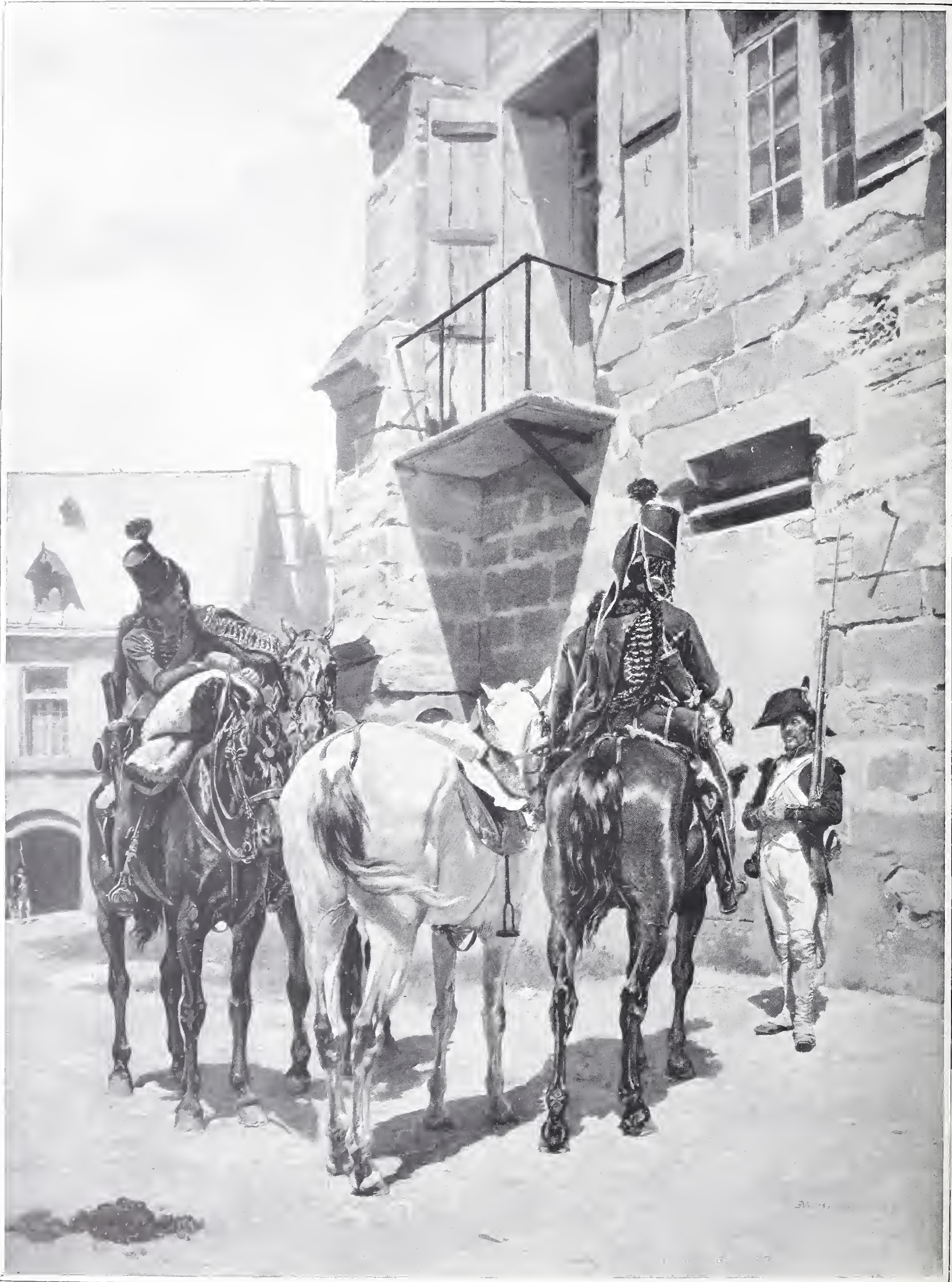
BARYE. — LIONS PRES DE LEUR ANTRE
(Collection Thomy Thiéry)

mais tous les autres, Troyon, Millet, Delacroix, Isabey, Rousseau, Corot, sont désormais plus complètement représentés au Louvre, et ils y gagnent une gloire plus haute.

Et l'intérêt qu'a montré le public pour cette galerie nouvellement ouverte, la foule qui s'y porte encore chaque jour malgré l'éloignement et l'isolement des salles où l'on dut, faute de mieux, installer ces collections, est la meilleure preuve de l'utilité de cette libéralité grandiose, elle eût été aussi à coup sûr pour son auteur la plus haute récompense, s'il eût pu la constater.

Peut-être peut-on signaler encore quelques graves lacunes; mais, sachant les généreuses dispositions des amateurs d'art pour le Louvre, en ayant si souvent déjà éprouvé l'effet, nous ne pouvons douter qu'un exemple si beau n'ait pas d'imitateurs, que la liste des bienfaiteurs du Louvre ne s'allonge rapidement, et que nous n'ayons encore à signaler ici des libéralités semblables. En attendant, rendons un hommage ému à la générosité délicate et splendide de Thomy Thiéry, par qui la gloire de notre grande école de peinture se trouve recevoir un nouvel et radieux éclat, si beau même que l'on pouvait désespérer de voir se produire avant longtemps, avec les ressources ordinaires du Musée, cet acte de justice tardive.

JEAN GUIFFREY.



E. MEISSONIER. — LES ORDONNANCES
(Collection Thomy Thiéry)



LES DESSINS INCONNUS DE MICHEL-ANGE DE LA GALERIE DES OFFICES

La Galerie des Offices de Florence possède environ 44,000 dessins. D'autres collections de l'Europe en ont peut-être autant, mais l'importance d'un portefeuille ne se mesure pas à la quantité mais bien à la qualité. A ce compte on peut dire que les Offices sont hors de pair. Je ne puis ici mentionner même les noms des plus célèbres artistes qu'on relève dans la collection, depuis les Gaddi, Lorenzo de Bicci, Simone Martini, du XIVe siècle, jusqu'à Velasquez, Poussin, Murillo, Callot (il en a 382) du XVIIe et encore moins les modernes.

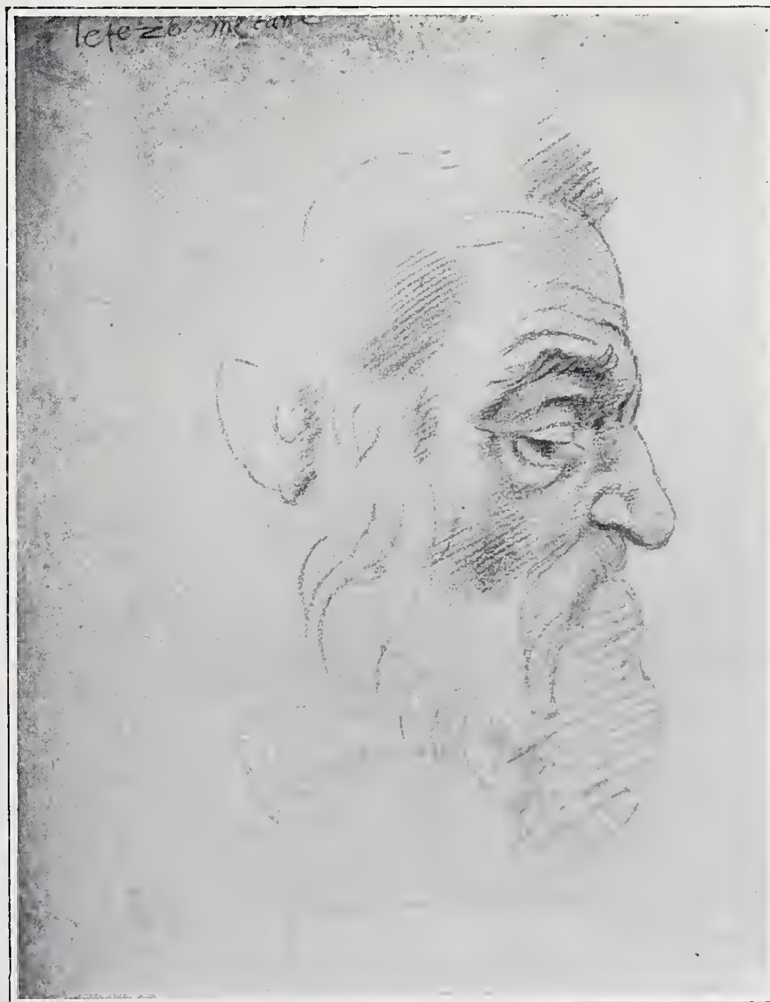
On comprend que dans un pareil champ, le laboureur attentif et compétent peut découvrir bien des choses ayant échappé à ses prédécesseurs, qui chacun, selon son goût, a dirigé sa charrue dans un sillon différent.

C'est précisément ce qui vient d'arriver à M. Ferri, conservateur aux Offices de la section des dessins, très compétent, et à M. E. Jacobsen, un de ces savants étrangers qui résident à Florence. Leur collaboration a fait sortir des cartons quarante esquisses ou dessins de Michel Ange, tracés sur dix cartes recto et verso et dont pas un n'était connu.

C'est un événement de haute importance. Jusqu'à présent Florence ne possédait de Michel-Ange que des dessins conservés à la Galerie Buonarotti, réunion de reliques du grand artiste : ébauches, armes, maquettes, autographes, etc. Dans les vitrines des Offices réservées aux dessins du maître, il y avait bien une vingtaine de croquis *attribués* à Michel-Ange, car aucun ne pouvait lui être accordé d'une façon absolue. L'un des plus connus est un projet pour le monument de Julien de Médicis dans la chapelle de l'église de Saint-Laurent.

Sur la foi de notre Mariette, Pierre-Jean (1694-1774), le maître incontesté des érudits français en matière de dessins, l'esquisse du monument de Julien était considérée comme un ouvrage authentique de Michel-Ange. Mais, de notre temps, le savant baron de Geymuller, de l'Institut de France, et M. Ferri en ont repris l'étude. En observant avec soin les coups de plume et d'autres analogies de main, ils n'ont pas hésité à donner l'esquisse à l'architecte Aristotile da Sangallo (1488-1551).

Les autres dessins ont donné lieu à de semblables critiques. Il était donc pénible pour la Galerie des Offices de ne pouvoir montrer aucun dessin absolument certain de Michel-Ange. *Per fortuna* MM Ferri et Jacobsen ont fait leur découverte.



Cliché Alinari. MICHEL-ANGE. — TÊTE DE JULES II (?); *dessin* *(Galerie des Offices)*

Les dessins sont au crayon noir, à la sanguine, à la plume, à la pointe d'argent. Ces derniers sont très fins et ont laissé des lignes à peine visibles, mais ils ont si fortement saisi et creusé le papier que les traces sont très apparentes au revers de la feuille. La pointe d'argent était, on le sait, en usage assez fréquent au XVIe siècle; mais un seul outil de l'époque est venu jusqu'à nous; on dit qu'il est soigneusement conservé dans une collection de Vienne. Presque la totalité des dessins retrouvés a été spécifiée par MM. Ferri et Jacobsen. Je ne puis ici que noter les pièces principales. En 1503, l'Opera de la Lana, la Corporation l'*Arte* de la laine qui avait à sa charge les travaux de la cathédrale de Florence, commanda à

Michel-Ange, *en l'honneur de Dieu, pour l'ornement de la cité et de l'église de Sainte-Marie de la Fleur*, les statues des douze apôtres, livrables à raison d'une par an.

Michel-Ange, harcelé de tous côtés pour l'exécution des travaux qui lui étaient demandés, ne put satisfaire à la commande de la Lana; il ne livra qu'une ébauche en marbre de saint Mathieu; ce morceau d'une allure puissante est relégué dans le cloître de l'Institut supérieur des Beaux-Arts, où peu de personnes vont le voir; on devrait bien l'enlever de là et le placer au Musée national, ou bien au Musée de l'Opera du dôme. Des onze autres apôtres, il n'y avait ni traces, ni souvenirs; lorsque la découverte de MM. Ferri et Jacobsen est venue relever l'une de ces figures.

Il n'y a pas à en douter, l'esquisse est bien celle de l'un des apôtres qui devait accompagner saint Mathieu; même allure, même exubérance, même énergie. Ce devait devenir un apôtre évangéliste, car on distingue un livre ouvert que le personnage tient dans sa main. D'autres esquisses donnent les premières pensées de la position et de la structure des jambes de la *Nuit* et du *Jour* de la sacristie nouvelle de Saint-Laurent; l'un de ces dessins porte de la main de Michel-Ange les mots : *Due studii di gamba par la statua della notte*.

Le portefeuille contient diverses rapides esquisses se



Cliché Alinari. MICHEL-ANGE. — DESSIN
(Galerie des Offices)



Cliché Alinari. MICHEL-ANGE. — DESSIN
(Galerie des Offices)

rapportant aux premières idées des fresques de la chapelle Sixtine, notamment à la *Création de l'homme*, à quelques figures de sibylles et au *Jugement dernier*. Il semble qu'un cavalier a été étudié pour la chute de saint Paul, dans la chapelle Pauline. Quelques têtes isolées ont également été retrouvées. L'une montre un homme chauve et sans barbe; sur la même feuille, Michel-Ange a esquissé des hallebardes et quelques lignes de fortification. Une tête de profil pourrait être le pape Jules II; le front, les yeux, le nez sont suffisamment accusés, mais le reste est fuyant.

Je ne puis dans un simple courrier de Florence m'étendre davantage sur cette découverte qui fait grand honneur à MM. Ferri et Jacobsen; il faut espérer que ces érudits ne tarderont pas à entreprendre une publication avec commentaires, de ces documents d'un si grand intérêt. En ce qui concerne ma modeste appréciation, il résulte de l'examen des dessins et des bienveillantes remarques qu'on m'a faites que le portefeuille entier appartient à Michel-Ange; il n'est pas besoin du reste d'être grand clerc pour reconnaître sur toutes les feuilles la griffe du lion.

GERSPACH.



Cliché Alinari.

MICHEL-ANGE. — DESSIN
(Galerie des Offices)

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

La Madone d'Auvillers au Musée du Louvre



La triomphante Madone dont viennent de s'enrichir nos collections de sculpture italienne était déjà en France depuis un siècle environ. Rapportée sans doute d'Italie par un officier appartenant à la famille de Bonnières de Wierre au cours des campagnes du début du siècle dernier, à un moment où le xv[e] siècle n'était guère en faveur et où quelques-uns des plus beaux morceaux que possède le Louvre furent amenés *par erreur* dans quelque convoi d'antiques, elle fut déposée dans une petite église dépendant du château d'Auvillers (Oise). Placée là sur un autel quelconque, environnée d'un badigeon bleu semé d'étoiles d'or, qui, renouvelé souvent, empiétait parfois sur le marbre, exposée aux chutes de cierges, aux salissures et aux nettoyages, exposée aussi (et de plus en plus, à mesure que le goût actuel se dessinait) aux désirs des amateurs, des marchands... et des cambrioleurs, c'est presque miracle qu'elle se soit conservée, et si intacte, jusqu'à ce jour.

Il y a une dizaine d'années, M. Gonse qui l'avait rencontrée au cours d'une de ses tournées archéologiques dans l'Oise, la signala à Courajod. Celui-ci, au retour de sa visite à Auvillers, écrivit d'enthousiasme, pour la *Gazette des Beaux-Arts* (1892), un article où il attribuait sans contestation possible, ce marbre d'exécution délicate et raffinée à Agostino d'Antonio di Duccio, le sculpteur du Temple des Malatesta de Rimini et de la façade de San Bernardino de Pérouse. On nous dispensera de reprendre ici sa démonstration très serrée et très probante.

Rien n'est venu nous renseigner depuis sur l'origine lointaine de l'œuvre et sur ses possesseurs dont les armes, malheureusement modifiées au xvii[e] siècle et martelées ultérieurement, figuraient sur l'écu que tient l'ange de gauche; pourtant l'opinion de Courajod est unanimement acceptée aujourd'hui et la Madone d'Auvillers doit prendre place en tête de la liste des Madones de Duccio, celle de l'Opera del Duomo de Florence, celle de la collection Rothschild entrée récemment au Louvre, celle de la collection Aynard, celle du Musée de Berlin, etc.

L'intime désir de Courajod s'est réalisé également et l'œuvre est venue prendre sa place légitime au Louvre. Ni destination originelle, ni accord avec le cadre qui l'entourait, ne la retenaient en effet à Auvillers. Grâce à l'obligeant concours de la famille de Bonnières qui avait gardé sur l'œuvre déposée dans l'église par un de ses membres, une sorte de protection morale, fabrique et commune ont consenti à accepter une indemnité légitime, et une copie en marbre, due au sculpteur Escoula, prendra la place de la Madone de Duccio, sans grand dommage pour les paroissiens d'Auvillers.

Par une coïncidence assez curieuse au moment même où le marbre de Duccio entrait au Louvre, l'excellente revue milanaise la *Rassegna d'Arte* mettait en lumière, dans son numéro de juin dernier, une Madone en stuc conservée à la Villa di Castello près de Florence et qui offre avec la nôtre des rapports très intimes. L'auteur de l'article, M. Carlo Gamba, ignorait malheureusement et la nouvelle acquisition du Louvre et l'article de Courajod de 1892; il n'hésite pas de son côté cependant à attribuer à Agostino d'Antonio di Duccio la Madone florentine, où il prétend reconnaître tous les traits de la manière subtile et de l'esprit inquiet du maître qu'il compare très ingénieusement à Botticelli. Or, à très peu de variantes près, la composition de celle-ci est identique à celle de la Madone d'Auvillers. La Vierge à mi-corps s'enlève sur la même mandorle, tenant assis sur ses genoux l'enfant, qui bénit naïvement de la main droite et saisit de la gauche un des longs doigts effilés de sa mère. Ce groupe, d'arrangement si ingénieux et si caractéristique, est simplement un peu plus de trois quarts dans le stuc, un peu plus de face dans le marbre. La tête de la Vierge, dans le second, est un peu plus dégagée du voile qui l'alourdit dans le stuc. Quant aux quatre anges, ils sont exactement de même caractère et à peine modifiés dans l'un et l'autre morceau. Les deux petits visages du haut sont pourtant un peu désaxés et plus symétriques dans le marbre. Le grand ange du bas à gauche y est un peu plus de profil, sa main droite s'appuie toujours sur l'écu, mais sa main gauche, qui apparaît assez illogiquement dans le stuc, a disparu. Celui de droite avec son vase et ses lis est presque identique. Enfin une banderole avec l'inscription *Ave Maria gratia plena*, qui souligne l'ensemble dans le stuc, ne se retrouve plus dans le marbre.

Il semble bien que la Madone de Florence soit non pas un surmoulage ou une répétition quelconque, mais comme la première pensée de l'artiste, qu'elle ait peut-être été moulée sur la terre originale du sculpteur et que celui-ci se soit ensuite repris, corrigé, amélioré lors de l'exécution en marbre.

Pour qui fut fait ce marbre? Où figura-t-il avant de passer en France? Nous ne saurions le dire encore, les armes des possesseurs ayant été, comme nous le remarquions, altérées, puis martelées. Mais les indications que nous fournit le stuc de Florence et son histoire sont très précieuses et peuvent peut-être servir à diriger des recherches futures.

D'après M. Carlo Gamba, la Madone de la Villa di Castello proviendrait de la Villa voisine della Petraia où elle est signalée par des inventaires anciens. Cette villa, depuis 1575, appartenait comme la première aux Médicis. Mais elle avait été construite à l'origine par les Strozzi, puis était passée en 1468 entre les mains de Benedetto d'Antonio Salutati,

lequel avait épousé, trois ans auparavant, la fille d'Antonio Ridolfi. Or, ce sont les armes de ces deux familles Salutati et Ridolfi que nous trouvons écartelées sur l'écusson du stuc florentin, dont la polychromie est encore presque intacte. La Madone de Duccio, celle du Louvre comme celle de la Villa di Castello, daterait donc des environs de l'année 1468 où Benedetto d'Antonio Salutati acquit la Villa della Petraia et y fit placer le stuc du maître florentin Duccio, en pleine possession alors de sa renommée et de son talent, auteur déjà des deux ensembles considérables de Rimini et de Pérouse.

PAUL VITRY.



Cliché Giraudon.

AGOSTINO DI DUCCIO. — LA MADONE AVEC L'ENFANT ENTOURÉE D'ANGES
Bas-relief en marbre, provenant de l'église d'Auvillers (Oise)
(Musée du Louvre)



ANDREA DE SOLARIO. — LA VIERGE AU COUSSIN VERT
(Musée du Louvre)



LA VIERGE AU COUSSIN VERT
(Répétition)

TRIBUNE DES ARTS

La Vierge au Coussin Vert

La délicieuse Vierge du Musée du Louvre, connue sous le nom de « Vierge au coussin vert », peinte par Andrea Solario, passe jusqu'à présent pour unique. On en connaît une copie, par un maître ancien, au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Or, il en existe une seconde reproduction ou plutôt une répétition qu'on peut attribuer au peintre lui-même.

Cette Vierge est peinte sur un panneau de bois, formé de quatre planches réunies, dont on peut distinguer les joints. Le drapement et les couleurs du costume sont les mêmes que ceux du Louvre. Elle est revêtue d'une tunique rouge avec un manteau bleu ; sur la tête, une étoffe blanche s'enroule harmonieusement ; le coussin sur lequel repose l'enfant est du même vert.

C'est la blonde Vénitienne, aux cheveux fauves, au profil nerveux, à l'œil ardent, qui, dans un geste d'un naturel parfait, tient de la main gauche le sein qu'elle donne à l'Enfant divin, tandis que de la droite elle soutient le buste du bébé qui joue. Celui-ci, couché sur le coussin vert dont les broderies sont exactement les mêmes qu'au Louvre, tète sa mère en tenant le bout de son pied dans sa main droite, dans cette pose charmante de naturel et de grâce que tout le monde connaît.

Le corps de l'enfant, avec son coussin vert, repose sur une balustrade au premier plan. Dans le tableau qui nous occupe, deux colonnettes carrées, de pierre ou de bois, prennent pied sur la balustrade et forment une sorte d'encadrement latéral.

Ces accessoires sont d'une exécution inférieure et moins soignée, peut-être sont-ils le résultat d'une restauration.

L'ordonnance générale est la même : un arbre très sombre fait ressortir les tons clairs et chauds du sujet principal : à droite et à gauche de la masse se déroule un paysage dans des tons bleus très lumineux : d'un côté serpente une rivière, dans une riante vallée que borne, à droite, une montagne rocheuse.

La sollicitude attentive avec laquelle la Vierge donne le sein à l'Enfant, est rendue avec une acuité extraordinaire.

C'est bien la reproduction exacte et absolue de cette expression de la Vierge du Louvre ; expression si frappante dans ce tableau, que, lorsqu'on l'a vue une fois, elle reste à jamais gravée dans la mémoire.

C'est bien la peinture égale et polie de Solario : le modelé en est d'une douceur incomparable, tout en conservant la fermeté du dessin; dans les chairs transparentes et blondes, on distingue des dessous, des glacis, des finesses qui ne

peuvent être dus qu'à la main savante du maître. La science du peintre s'y révèle dans le raccourci admirable de la jambe droite de l'enfant, dans l'exécution des mains de la mère, dont le dessin est parfait, le modelé précis, sans la moindre dureté.

Ce tableau est-il d'Andrea Solario lui-même ? Il ne porte, il est vrai, aucune signature, aucun signe, qui le puisse authentifier. Celui du Louvre a l'avantage de porter, sur la table de marbre rougeâtre, où repose l'Enfant Jésus, cette inscription : ANDREAS DE SOLARIO. FA.

Dans l'espèce, l'absence de signature serait-elle une présomption contre l'authenticité ? Nous ne le croyons pas. On sait, qu'en peinture, la signature est ce qu'il y a de plus facile à imiter : ce qui l'est moins, c'est la facture du maître ; or, ici, un copiste, si habile fût-il, pourrait difficilement se l'assimiler d'une façon aussi complète.

On sait, d'autre part, que Solario variait sa signature, puisque son tableau *le Calvaire*, également au Louvre, porte la mention ANDREAS MEDIOLANENSIS. FA. 1503, et l'on a longtemps cru qu'il était l'œuvre d'un autre peintre, en raison de cette différence : la signature n'est donc pas une garantie absolue.

L'artiste ne signait même pas toujours ses œuvres, à l'exemple des maîtres de cette époque. Nous en avons encore la preuve, au Louvre, dans le tableau représentant Charles d'Amboise, qui ne porte aucune signature et ne lui en est pas moins attribué.

On ne sait presque rien de sa vie, mais ce que nous possédons de lui supplée, par l'intérêt et le charme, à ce que son histoire eût pu nous offrir de remarquable. Il était Milanais et frère du célèbre sculpteur Solario dit *il Gobbo* (le Bossu), lui-même est aussi désigné sous le nom d'Andrea Solario del Gobbo. Le dictionnaire Larousse le fait naître en 1458 et mourir vers 1510 ; d'autres placent sa mort vers 1530. En tout cas, il fut élève de Léonard de Vinci et l'un des meilleurs peintres de l'École lombarde. Il séjourna longtemps à Venise et fut appelé en France par Charles d'Amboise pour décorer le château de Gaillon, où il resta deux ans. Il avait eu un prédécesseur du même nom que lui, surnommé le Zingaro, simple chaudronnier, devenu peintre par amour, afin d'épouser la fille de son maître, et qui fonda, à Naples, l'école dite des Zingaresques ; mais ce Solario est antérieur à Andrea de plus d'une génération.

Le tableau du Louvre porte au dos cette mention : « Tablou d'Andrea Solario acheté de M. le duc de Mazarin par moïe Prence de Carignan A. D. S. n° 92. » Il fut donné à Marie de Médicis par les Cordeliers de Blois ; il passa ensuite aux mains de Mazarin, puis à celles du prince de Carignan, ainsi qu'en témoigne l'inscription ci-dessus ; enfin, il fut acheté à ce dernier par Louis XV, en 1742.

Notons que ce tableau venait des Cordeliers de Blois, qu'il a de plus que le nôtre la signature du maître, mais qu'il n'est, certes, pas plus beau. Pourquoi celui dont il s'agit ne serait-il pas également de la main même de Solario ?

Il faut se rappeler que notre peintre est de la grande époque de la Renaissance. La peinture religieuse brillait de tout son éclat ; or, les artistes de ce temps, maintenus par l'Église dans un cercle d'idées restreint, ne craignaient pas de se répéter et de traiter plusieurs fois le même sujet. Quand un tableau avait du succès, les prélats, les couvents commandaient à l'auteur des reproductions exactes de son œuvre, et celui-ci n'hésitait pas à se recopier. On avait d'ailleurs des précédents célèbres ; la Vierge de Cimabué, au Louvre également, en porte témoignage ; on sait qu'elle est de la main même du rénovateur de la peinture, et cependant elle n'est que la copie de celle du même auteur qui est dans l'église de Santa Maria Novella, à Florence.

Comment, dès lors, s'étonner de trouver une répétition de la *Vierge au coussin vert* exécutée par Solario lui-même ?

Provenant, elle aussi, de quelque couvent, elle a pu, après des fortunes diverses, tomber aux mains de celui qui la détient aujourd'hui ; il n'est pas jusqu'à son étrange histoire qui ne permette de le supposer. Qu'on en juge plutôt.

Ce qui est certain, c'est que cette peinture était déjà très ancienne au XVIIIe siècle.

M. Lorta, le grand-père du possesseur actuel de ce tableau, était un sculpteur de talent, né en 1759, mort en 1812. Un jour, ayant besoin de bois pour emballer une statue, il envoya son domestique chez le menuisier voisin chercher quelques planches. Il habitait alors à Paris, rue du Bacq *(sic)*.

Le domestique revint bientôt avec un lot de vieilles planches ; en les examinant, Lorta s'aperçut que quatre d'entre elles étaient enduites de peinture ; ayant essuyé du doigt la poussière qui les recouvrait, il vit apparaître, à son grand étonnement, un morceau de modelé admirable ; il s'empressa de rapprocher les quatre parties et reconstitua ainsi la merveilleuse composition décrite plus haut.

Par un scrupule qui l'honore, il prévint le menuisier de sa découverte, ne voulant pas accepter comme bois d'emballage cette peinture de prix. L'artisan le pria de la garder, n'ayant que faire de ce bois, qui était au rebut depuis de longues années.

Lorta s'empressa de faire nettoyer ces quatre morceaux de bois ; il les confia à un peintre de ses amis, qui les rejointa et les fixa solidement par derrière, au moyen d'un fort châssis qui forme une sorte de caillebotis.

Cela se passait vers 1785. Qui sait après quelles péripéties ce chef-d'œuvre est venu échouer chez un artiste capable de l'apprécier et d'en comprendre la valeur !

Depuis cette date, le tableau est toujours resté dans la famille Lorta, où il est considéré, à bon droit, comme l'œuvre même de Solario, et où il est l'objet d'un véritable culte. Le possesseur actuel, ancien directeur des Contributions indirectes, en retraite, qui le fit nettoyer, il y a quelques années, par la maison Goupil, a bien voulu permettre à l'auteur de ces lignes d'en prendre la photographie, qui est publiée ci-dessus, et lui fournir les renseignements qu'on vient de lire.

Telle est l'histoire de la seconde *Vierge au coussin vert*.

L. TIDER-TOUTANT.

COURRIER DES ARTS

LES DERNIÈRES FOUILLES

A POMPÉI

En ce travail, bien souvent patient et morne, que sont les fouilles de la Ville morte, un jour heureux rachète les travaux stériles et inutiles de tant d'années.

Quelquefois de longs mois s'écoulent et le public ne sait pas qu'un grand nombre d'ouvriers suent sous la corbeille *(cofano* dans le patois de l'ouvrier de Pompéi) chargée de *lapilli* et sous le soleil brûlant de la plaine de Pompéi.

L'archéologue décrit alors, avec des détails impartiaux, sinon avec de l'enthousiasme, les boutiques démantelées, *cubiculi* étroits et nus, des ustensiles sans importance. Puis tout à coup, lorsque l'impatience est à bout, tout en haut des fouilles paraissent les premiers ornements fins et jolis qui annoncent une maison riche et raffinée. Dans ce cas, l'ouvrier aussi, le plus indifférent et même le plus accoutumé, sent du moins le désir de trouver la traditionnelle statue de bronze.

Nous nous trouvons heureusement dans un de ces moments de fécondité. Après la fouille de M. Lucretius Fronton, qui nous a donné des plus jolies fresques, deux œuvres d'art différentes, mais de la même importance, viennent se joindre aux riches collections du Musée National de Naples.

A tout cela contribuent, peut-être, les méthodes plus modernes et rapides de fouille, qui donnent un résultat triple, au moins, de l'ancienne méthode.

Je vais montrer ici les deux ouvrages d'art.

Dans le petit jardin de la maison, à l'entrée, du côté oriental de l'île V, on a trouvé une table de marbre sculpté (47 centimètres sur 60). C'est un bas-relief très fin. Le rythme exquis des lignes, l'élégance des draperies et même le sujet nous engagent à l'attribuer au ve siècle.

Il représente un sacrifice. A droite est assise majestueusement une divinité, le diadème en tête, habillée du péplum dorique bouclé sur l'épaule gauche; la main droite pose doucement sur le genou, et sur l'épaule, tout à fait nue, s'appuie un sceptre que termine une fleur de lotus. Le regard fixe, doux, la figure très pure, elle attend le sacrifice, et, plus que la divinité, elle semble le simulacre de la divinité. Vers l'autel que l'on aperçoit à ses pieds, il y a le *victimarium*, qui est en train d'amener un bélier. Derrière celui-ci il y a trois petites figures. Il y en a aussi trois plus grandes qui achèvent le tableau. La première, un homme barbu; les autres, des jeunes filles habillées l'une du *chiton* et d'une robe, e l'autre d'un chiton et d'un manteau. On aper çoit, dans ces figures, un respect religieux presque un embarras. Bien différentes son les trois autres, sur le devant : l'allure franch et bien alerte, l'intensité du sentiment reli gieux, la maitrise du style dénotent une œuvr de l'école de Phidias. Vous retrouvez ici le qualités qui frappent dans la frise des Pana thénées : un relief peu ressenti avec un exquise douceur, une exécution légère e souple dans les draperies, une pureté char mante dans le modelé des bras nus de l déesse.

Le sens du bas-relief est clair : il repré sente une scène de sacrifice. La grave déess qui porte le sceptre fleuronné est Aphrodite Le mouton ainsi que la colombe furent le symboles préférés de Vénus.

D'un genre tout à fait différent est l'ou vrage découvert dernièrement dans les foui les vis-à-vis de la maison de M. Lucretiu Fronton. Vers le côté septentrional de l'en trée de la petite maison (île V), on vient d trouver une charmante œuvre en bronze don nous donnons ici la gravure.

C'est un guéridon composé d'un *monopo dium* en bronze qui finit par une patte d lion, et, au côté supérieur, par une feuill d'acanthe. Un petit ange, très joli, sort, demi caché, du calice; il tient de la mai gauche une coquille *(conca Veneris)*, et de s main droite, un petit pot, dont il fait mine d verser. Un autre calice d'où sort une branch ornée de feuilles, qui sert d'appui au déco achève le charmant objet qui, après avoi été exposé, sera un des plus jolis de l'Anti quarium du Musée de Naples. C'est un obje de décor bien gentil. C'est le Génie de l fleur qui s'élève de la corolle en versant u doux parfum, c'est le Génie aux ailes légère qui répand autour l'âme de la fleur.

MICHELE GERVASIO.



GUÉRIDON EN BRONZE *(Trouvé dans les fouilles de Pompéi)*



SACRIFICE A VÉNUS *(Bas-relief trouvé à Pompéi)*

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 21 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Septembre 1903



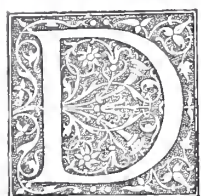
ROETTIERS. — MÉDAILLON DE LOUIS XV *(marbre)*
(Collection de M. Jacques Doucet)



CLODION. — ÉTUDE DE FRISE *(terre cuite)*

La Collection de M. Jacques Doucet

SCULPTURES FRANÇAISES DES XVIIe & XVIIIe SIÈCLES



ANS la faveur éclatante qu'a reconquise de notre temps l'art du XVIIIe siècle, jadis vilipendé par les davidiens et tombé, comme l'on disait alors de Boucher, « dans le galetas de la brocante », les sculpteurs n'ont pas été plus négligés que les peintres, et l'on sait quelles enchères formidables ont signalé récemment le passage en vente de certaines pièces de sculpture de ce temps.

Néanmoins, les œuvres de cette nature sont plus rares; elles sont peut-être aussi d'une séduction moins immédiate que les peintures, pastels, miniatures ou dessins, que le bibelot surtout, bien qu'elles possèdent, à notre sens tout au moins, un charme plus profond et s'imposent plus complètement et plus sûrement à notre admiration. Aussi n'est-ce pas chose commune de rencontrer, en dehors des collections publiques où bustes et statues se sont classés le plus souvent par des nécessités historiques, un ensemble de pièces équivalent, comme nombre et comme qualité, à celui que nous trouvons chez M. Doucet. Chez un amateur, d'ordinaire, la sculpture n'a qu'une destination meublante, décorative : elle complète un ensemble. M. Doucet, lui, est un amateur de sculpture, il aime la sculpture pour elle-même, et, s'il a su trouver le moyen, dans l'arrangement exquis de son « cabinet », d'éviter la froideur monotone inhérente à certains rez-de-chaussées de nos musées, on sent très bien que, chez lui, bustes, statues et statuettes forment volontairement série; malgré le charme de ses Fragonard, l'éclat et la rareté de ses La Tour et de ses Perronneau, on sent aussi que c'est vers cette série que vont ses prédilections; on devine qu'il a mis quelque coquetterie à la composer de morceaux significatifs et d'intérêt supérieur à la fois pour l'amateur d'art et pour l'historien.

Ce sont les principaux de ces morceaux que nous voudrions étudier ainsi qu'ils le méritent, non comme des bibelots plus ou moins agréables à regarder, mais comme de véritables documents d'histoire et d'art. Nous laisserons de côté, ne cherchant pas ici à présenter l'ensemble de la collection, tout ce qui n'offrirait, malgré son attrait ou son mérite, qu'un intérêt de décoration ou de curiosité.

Si M. Doucet est un fervent du XVIIIe siècle, son goût pour cette époque ne saurait, en sculpture surtout, être exclusif. Dans l'art du buste, en particulier, la continuité de la tradition d'où sont sortis les Pigalle et les Houdon est telle qu'il fallait, de toute nécessité, que la « série » dont nous parlions à l'instant commençât par quelque belle pièce du XVIIe siècle établissant l'origine de ces effigies magistrales à la fois décoratives et réalistes. Cette pièce s'y trouve sous les espèces d'un admirable Richelieu en bronze.

D'un accent physionomique qui dénote le talent très sûr d'un portraitiste impeccable travaillant d'après le vif, ce buste, dont le modèle est certainement antérieur à 1642, annonce déjà, par l'arrangement ample et harmonieux de ses draperies, l'art somptueux qui fleurira sous Louis XIV, entre les mains de Coysevox notamment, et dont la tradition passera, durant le siècle suivant, aux Lemoyne et aux Houdon, maîtres incomparables dans l'art de présenter une effigie.

Le type de cette œuvre, du reste, n'est pas inconnu, et Courajod a pu attribuer, sans contestation possible, à Jean Varin, alors graveur général des monnaies de France et tout à la dévotion du cardinal, l'exécution de ce portrait précis et pénétrant. Dans sa brochure sur *Jean Varin et ses œuvres de sculpture*, il a même établi, dans la mesure du possible, l'histoire du buste de Richelieu et des différentes épreuves qu'il en connaissait. La voici, dégagée des discussions de détail et augmentée de quelques indications nouvelles qu'il nous a été donné de recueillir personnellement.

Une phrase de la correspondance de Richelieu nous avertit de l'existence du modèle en plâtre dans l'atelier de Varin. Le cardinal écrit à Mazarin, dans les derniers mois de sa vie (décembre 1641), « d'envoyer voir chez Varin si son buste en plastre est achevé ». D'autre part, un document tiré des papiers de la duchesse d'Aiguillon, héritière de Richelieu, nous avertit qu'après la mort de celui-ci, plusieurs épreuves en bronze de ce buste furent exécutées : quatre par Hubert Le Sueur, deux par Henri Perlan, et payées en juin et octobre 1643.

Nous ne saurions suivre exactement la piste de chacune de ces épreuves; mais, à l'heure actuelle, il en existe encore, à notre connaissance, au moins cinq, et la sixième a sans doute été fondue pendant la Révolution, un jour que les commissaires de la guerre vinrent s'approvisionner de bronze au Musée des Monuments français.

Cette dernière doit être celle que les anciens guides de



JEAN VARIN. — BUSTE DU CARDINAL DE RICHELIEU (bronze)
(Collection de M. Jacques Doucet)

Paris, Germain Brice notamment, nous décrivent à la Sorbonne; elle fut recueillie par Lenoir et figura sur les inventaires successifs de son musée jusqu'en l'an X, où son numéro porte cette brève mention : *Supprimé*.

Lenoir en avait eu une autre entre les mains. Elle provenait, celle-là, de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Il la reçut le 14 fructidor an II et l'envoya immédiatement à la Bibliothèque Mazarine, où elle est encore.

Courajod en connaissait une et nous l'avons revue nous-même, il y a quelque temps, chez M. de Chabrillant; celle-ci provient par héritage des d'Aiguillon : c'est une épreuve qui avait dû rester dans la famille.

Une quatrième se trouve chez Madame Ed. André, où Courajod l'avait signalée. Nous en avons retrouvé une cinquième à l'étranger, au musée de l'Albertinum, à Dresde, dans une collection de bronzes du XVIe et du XVIIe siècle, dont un au moins, un buste de Charles Ier, a toute chance d'avoir été fondu par cet Hubert Le Sueur que mentionnent les comptes de 1643. Malheureusement, pas plus que pour la précédente, nous n'en connaissons la provenance exacte. Enfin, la sixième serait justement celle qui nous occupe en ce moment. Nous avions entendu dire, avant qu'elle n'entrât chez M. Doucet, qu'elle devait venir de la Sorbonne, où elle aurait été dérobée pendant la Révolution. Cela nous semble impossible, puisque nous savons que le buste de la Sorbonne passa régulièrement chez Lenoir, où il figura pendant plusieurs années, puis fut... supprimé, c'est-à-dire probablement envoyé à la fonte, en l'an X. Quoi qu'il en soit, cette dernière épreuve est une des plus belles que nous connaissions pour la qualité de la fonte et de la patine. La croix du Saint-Esprit, qui était suspendue dans le vide au-dessus d'un pli profond du manteau, a malheureusement disparu, comme dans presque toutes les autres; mais l'ensemble est dans un état de conservation admirable; et elle mérite certainement mieux que ce que disait Courajod des épreuves connues de lui, lorsqu'il écrivait qu'elles étaient simplement « d'une fonte habile et courante du XVIIe siècle », « d'une exécution un peu molle et légèrement empâtée ».

Nous ne croyons pas cependant qu'il faille y chercher une épreuve exécutée par Varin lui-même : nous n'avons aucune trace de l'existence d'une telle épreuve et nous n'apercevons pas, du reste, sur le buste de M. Doucet, les accents, les retouches, les ciselures minutieuses qui ne vont pas sans quelque sécheresse, que Varin, orfèvre et graveur plus que sculpteur, a ajoutés, en le terminant, sur son Louis XIII du Louvre, par exemple. Le faire est ici plus large et plus gras.

Nous préférerions, pour expliquer la qualité particulière de ce bronze et puisque nous savons qu'il y eut deux fondeurs employés en 1643, attribuer cette fonte-ci à Perlan, l'auteur des admirables bronzes de la sépulture du prince de Condé, aujourd'hui à Chantilly. Nous retrouvons ici leur tonalité chaude et leur souplesse merveilleuse, tandis que les épreuves de la Mazarine et de Dresde, pour ne rien dire des autres, plus sèches et plus banales, nous feraient penser



HOUDON. — BUSTE PRÉSUMÉ DE M. DE SARTINE (marbre)
(Collection de M. Jacques Doucet)



J.-B. LEMOYNE. — BUSTE DU MARÉCHAL DE SAXE (terre cuite)
(Collection de M. Jacques Doucet)

volontiers à Hubert Le Sueur et à sa médiocre statue équestre de Charles Ier à Charing-Cross.

De Varin à Coysevox, la transition est toute naturelle; du portraitiste de Louis XIV jeune à celui du Roi-Soleil, c'est le même art qui se développe, à la fois réaliste et décoratif. Coysevox est représenté chez M. Doucet par deux bustes qui n'ont pas évidemment la même importance que le précédent, mais qui sont deux bons spécimens de l'art du portrait français au début du XVIIIe siècle et de la manière d'un artiste très important et très peu représenté en dehors des collections publiques, des églises et des palais, où ont pris place ses nombreuses œuvres officielles.

Ce sont même, chose assez rare dans son œuvre en dehors des bustes d'artistes, deux portraits de personnages de condition presque moyenne. Selon toute vraisemblance, en effet, ces deux effigies de marbre, qui proviennent du château de La Norville, auprès d'Arpajon, représentent M. du Vaucel et sa femme; François-Jules du Vaucel, qui mourut en 1739, était conseiller secrétaire du roi et fermier général. Le château de La Norville appartenait, au XVIIIe siècle, à sa famille, et les bustes n'en sortirent que pour entrer chez M. Doucet.

De plus, il n'est pas impossible de saisir une ressemblance réelle, sinon frappante, entre le buste d'homme en question et un portrait de Largillière de l'ancienne collection La Caze, représentant, à la date de 1724, un M. du Vaucel, qualifié, sur la suscription d'une lettre qui se voit à côté de lui, de conseiller du roi. C'est là, très vraisemblablement, le même homme, un peu plus âgé, plus élargi, plus épaissi que le châtelain de La Norville portraituré par Coysevox. Il faut tenir compte, du reste, de la manière de Largillière, qui amplifie volontiers, et surtout, peut-être, des douze ans qui séparent les deux portraits. Le buste de Coysevox, en effet, bien qu'il ne soit point daté, est sans doute de 1712, puisque c'est cette date que l'on voit inscrite sur le buste de sa femme, tout à fait symétrique et sûrement contemporain, à côté de la signature A. COYSEVOX.

Le portrait du Louvre a également, semble-t-il, un pendant; c'est un tableau qui représente une jeune femme en Diane. Est-ce Madame du Vaucel? La Caze ne l'affirmait pas, la comparaison avec le buste de M. Doucet ne nous en assure pas non plus. C'est bien pourtant, elle aussi, une sorte de Diane, que cette jeune figure féminine modelée par Coysevox, sévère et presque orgueilleuse, au sourire légèrement ironique et à la maigreur fine. Avec plus de régularité dans les traits et moins de charme peut-être, elle nous rappelle, comme port de tête, comme arrangement de coiffure et comme expression, cette exquise duchesse de Bourgogne d'après laquelle Coysevox venait d'exécuter, deux ans auparavant, l'admirable buste de Versailles et la statue mythologique commandée par le duc d'Antin, aujourd'hui au Louvre. Que ce soit un désir exprimé par le modèle ou un ressouvenir inconscient de l'artiste, il y a une parenté certaine entre les deux œuvres.

Les deux bustes, malheureusement, manquent légèrement d'ampleur. Il semble que l'exécution en ait été un peu faite à l'économie, et que les blocs de marbre, trop étroits, aient rendu les épaules quelque peu étriquées. De fait, nous n'y rencontrons en aucune façon l'habituelle majesté avec laquelle Coysevox savait draper le buste de ses modèles. On dirait aussi que, devançant le siècle, ce fermier général ait voulu, comme certains de ses successeurs, se faire représenter à l'artiste, en négligé, presque en débraillé, le cou à l'air, la chemise ouverte. Un rien de dentelle sur le col rappelle seul ici qu'il est de qualité. Mais bien d'autres signes dénotent la main de Coysevox : la facture, par exemple, de la perruque abondante et souple, comme chez le Robert de Cotte de la Sainte-Geneviève ou le pseudo-Lulli de la Comédie-Française, qui pourrait bien être, lui aussi, avec sa chemise ouverte, soit un portrait de l'artiste lui-même, soit un portrait de Fermel'huis, son médecin et son biographe futur; la facture des prunelles est aussi très spéciale au maître, qui donne le regard à presque tous ses yeux si vivants par un énergique petit trait en spirale, que nous retrouvons ici de façon très caractéristique.

Ce sont donc là deux très bons bustes qu'il convient d'ajouter à la liste de l'œuvre du vieux maître lyonnais (1). A cette date de 1712, celui-ci a dépassé 70 ans; mais, toujours actif malgré son grand âge, il va produire encore quelques chefs-d'œuvre, comme le Louis XIV de Notre-Dame, qui est de 1713, à côté des œuvres de ses neveux et de ses élèves qui grandissent près de lui, les deux frères Nicolas et Guillaume Coustou.

Nous trouvons justement chez M. Doucet, de l'aîné des deux frères, un petit bronze d'une ciselure et d'une patine admirables, qui semble la réduction de l'une des figures exécutées par lui, bien avant la mort de son oncle, pour accoster le piédestal du Louis XIV de la place Bellecour à Lyon. Les deux bronzes colossaux représentant le Rhône et la Saône sont aujourd'hui à l'Hôtel de ville de Lyon. Ce sont deux morceaux à effet, conçus dans le style noble et majestueux des groupes qui se déployaient à l'aise autour des parterres solennels de Versailles. Aucune de ces œuvres colossales, si caractéristiques de notre sculpture classique, ne pouvait prendre place dans le cabinet d'un amateur; mais voici que l'ingéniosité de celui-ci a trouvé moyen de les faire représenter chez lui par une œuvre extrêmement typique, quoique de moindres dimensions, et à qui sa qualité donne toute la saveur d'un original. On ne connaît de ce Rhône aucune répétition dans la circulation, et, selon toute apparence, nous sommes en présence d'un modèle unique, d'autant plus précieux que nous savons quelle fut pour lui la prédilection de l'artiste. Nous le trouvons, en effet, figuré à côté de son auteur dans le beau et lumineux portrait de Delion, qui fait partie des collections du Louvre.

Moins de noblesse et plus de grâce, tel fut le programme du XVIIIe siècle, dès avant la mort du Grand Roi : « Il faut plus de jeunesse dans tout cela ! » écrivait celui-ci en personne sur des projets proposés par Mansart, et il semblait ainsi donner le mot d'ordre à tout le siècle qui s'ouvrait. De la jeunesse! on en mit partout. On sait la débauche de petits Amours, ingénus ou fripons qui envahissent peintures, sculptures, décorations. Tout sert de prétexte à l'étalage de ces petits corps nus et potelés : religion, mythologie, allégorie; mais c'est surtout dans les représentations décoratives des arts, des éléments, des saisons, qu'on en use à satiété.

Voici, à côté du Rhône majestueux de Coustou, deux petits motifs de terre cuite représentant deux saisons, l'Été et l'Hiver. Autour de deux vases dont les formes annoncent le milieu du XVIIIe siècle et l'abandon prochain du style

(1) Ils ne sont pas mentionnés dans l'ouvrage de M. Jouin.

rocaille, cavalcadent quatre petits génies qui se chauffent à un brasier ou qui jouent avec des épis. Leurs attitudes libres et souples sont amusantes et variées : l'art de Clodion, auquel nous allons arriver tout à l'heure, semble comme en germe dans ces créations d'un artiste pourtant bien oublié. Il s'appelait *Félix de la Rue,* et fut professeur à l'Académie de Saint-Luc. Il était né à Paris en 1720 et y mourut en 1765. Ces deux petits groupes avec leurs gaines lui sont attribués dans le catalogue de la vente du prince de Conti, où ils figurèrent au XVIIIe siècle, ainsi que deux autres complétant probablement la série des Saisons. Ils seraient dignes de sauver son nom de l'oubli. On sait du reste que



NICOLAS COUSTOU. — LE RHÔNE (bronze)
(Collection de M. Jacques Doucet)

le célèbre cabinet Lalive de Jully possédait de lui, vers 1760, un petit enfant en marbre couché dans son berceau et deux autres enfants en terre cuite, égarés probablement aujourd'hui dans la foule des bibelots anonymes.

Mais revenons aux portraitistes dont l'œuvre si vivante et si intime au XVIIIe siècle est magnifiquement représentée chez M. Doucet. Voici d'abord — à tout seigneur tout honneur ! — une effigie du roi Louis XV, un médaillon en marbre d'une finesse élégante et d'une précision impeccable, signé *Ft Nber Roettiers.* Ce médaillon, s'il en était besoin, pourrait produire ses titres de noblesse. Il a été, en effet, dessiné par Saint-Aubin, dans un de ces spirituels croquis

qu'il jetait en marge de ses catalogues de ventes ou de salons, et c'est M. Doucet lui-même qui conserve ce précieux témoignage : c'est un catalogue de la vente de M. Gros (janvier 1778), où figurait aussi le *Feu aux Poudres*, de Fragonard, dessiné également par Saint-Aubin et recueilli de même par M. Doucet.



COYSEVOX — BUSTE DE Mme DU VAUCEL (marbre)
(Collection de M. Jacques Doucet)

Quant à la signature de ce médaillon, elle désigne très probablement *Charles-Norbert Roettiers*, dont le grand-père, graveur anversois d'origine, était venu s'établir en France au XVIIe siècle et avait été pensionné par Colbert, et dont le père occupa, pendant tout le milieu du XVIIIe siècle, la charge de graveur général des monnaies de France. On sent bien, dans le talent du fils, graveur lui-même, les habitudes de métier de toute sa famille, et ce profil du roi, exécuté, d'après l'âge apparent du modèle, entre 1750 et 1760, a la sécheresse incisive d'une médaille de ce temps.

Nous nous trouvons au contraire en présence de véritables tempéraments de sculpteurs, avec ces deux terres cuites dont l'une représente le maréchal de Saxe et nous paraît, malgré une attribution ancienne à Pigalle, devoir être donnée à J.-B. Lemoyne, et dont l'autre, sans nom de modèle, sans nom d'auteur, nous semble évidemment sortie de la main de l'auteur du *Mercure*.

Le buste du maréchal de Saxe figurait autrefois dans la collection du baron de Schwitzer, en pendant à un autre buste représentant le maréchal de Lowendal. Celui-ci se trouve aujourd'hui chez M. le marquis de Biron. La matière, la présentation, le style sont identiques dans les deux œuvres, et celles-ci, par conséquent, inséparables. Or, rien ne nous avertit que Pigalle ait jamais travaillé d'après le maréchal de Lowendal, tandis que nous savons qu'au Salon de 1750 figurait « le buste en terre cuite de M. le maréchal de Lowendal par M. Lemoyne le fils ». Ce dernier avait aussi, à n'en pas douter, exécuté un buste du maréchal de Saxe; car, dans le catalogue de sa vente, qui eut lieu en 1778, nous relevons, sous le no 116, « différents bustes de grands hommes tels que J.-J. Rousseau, Louis XIV, *le maré-*

chal de Saxe ». Dandré Bardon, dans son Éloge de l'artiste (p. 47), énumérant les principaux personnages qui ont posé devant lui, cite même côte à côte *les Maurice, les Lowendal.*

Quelles raisons du reste aurait-on pour attribuer à Pigalle ce buste du maréchal de Saxe? Le vainqueur de Fontenoy était mort en 1750 et Tarbé suppose, sans preuve aucune, que c'est vers cette date que le sculpteur dut exécuter un buste de lui. C'est seulement trois ans plus tard qu'il fut chargé du mausolée de Maurice dans les conditions que nous a dites M. S. Rocheblave en son excellente étude sur le Mausolée de Strasbourg, fragment du *Pigalle* que nous attendons de lui. Le travail dura jusqu'en 1776 et c'est, selon nous, pendant ce laps de temps, voire même après 1776, que prit naissance le buste de marbre qui se voit au Louvre, buste de grande allure comme la statue héroïque dont il dérive, mais où l'on ne sent pas l'efficacité de la présence réelle du modèle vivant. L'effigie *ad vivum* de Maurice de Saxe, c'est donc bien plutôt dans cette terre cuite de la collection Doucet qu'il faut la chercher, et l'auteur de celle-ci, étant données les circonstances que nous venons de rappeler, paraît bien devoir être J.-B. Lemoyne.

Les raisons intrinsèques de cette attribution sont peut-être encore plus frappantes et plus persuasives selon nous. Le style, c'est l'homme même, suivant la formule classique. Or la facture, la manière, le style de Lemoyne sont là : il n'y a aucun doute possible à ce sujet. La matière même nous en assure, c'est une terre très fine, d'un rose très pâle et tirant sur le jaune, qui est très habituelle à Lemoyne; on y sent la caresse de l'ébauchoir dans le modelé très étudié et très moelleux des chairs. Les cheveux sont souples et largement indiqués, les yeux pénétrants et expressifs, le tout sans brutalité, sans heurt, sans violence. Ni trop creuser, ni trop envelopper, ne rien oublier, mais ne rien exagérer, mettre en tout une pointe de finesse, de sourire et d'esprit, tel est le réalisme de Lemoyne, c'est celui de tous ses bustes masculins ou féminins, de la Clairon ou de la Botot d'Angeville de la Comédie-Française, du Trudaine ou du Gabriel du Louvre surtout peut-être de ses vieillards, le La Vrillière de Versailles au



COYSEVOX. — BUSTE DE FRANÇOIS DU VAUCEL (marbre)
(Collection de M. Jacques Doucet)



CLODION. — PROJET D'UN MONUMENT A L'ACTEUR LARIVE (terre cuite)
(Collection de M. Jacques Doucet)

sourire mordant ou le Florent de Vallières de Tours plus bienveillant mais si spirituel encore. Il serait sans doute exagéré de dire qu'il atteignit à la puissance d'expression et de vie sans cesse renouvelée d'un La Tour, mais il y a certainement dans ses figures quelque chose qui fait songer à celles de l'illustre pastelliste. Dans le maréchal de Saxe de la collection Doucet notamment, nous retrouvons beaucoup de cette finesse précise dans les traits, de cette bouche aux coins relevés, ironique sans sourire, de ce regard légèrement voilé et portant loin qui nous frappent dans les pastels de La Tour représentant le maréchal.

Pigalle dut se servir de ces portraits de La Tour pour *composer* son héros; mais il renonça à toutes ces demi-teintes, son génie plus emporté, plus lyrique, plus en dehors transforma la physionomie du maréchal, l'anima davantage, la fit plus souriante et plus vivante, moins vraie peut-être que celle de Lemoyne.

Ce tempérament de Pigalle, il nous semble bien le retrouver dans l'autre buste en terre cuite que nous signalions tout à l'heure. Mais à qui appartient cette physionomie ardente, cette bouche ouverte et gouailleuse, cet air assuré? quel est l'homme de lettres, le philosophe, le médecin ou l'artiste que représente cette effigie si parlante? On serait tenté, à première vue, d'y deviner un Diderot si l'on ne connaissait pas bien par ailleurs les traits de l'auteur du neveu de Rameau. Ne serait-ce pas du reste aussi bien un comédien? Cet homme ne joue-t-il pas un rôle, un peu comme le Larive de Houdon? Nous avouons n'avoir aucune solution précise à proposer à cette question de l'identité du personnage. Son col ouvert, sa chemise toute simple nous font songer à l'une des diverses catégories sociales que nous énumérions tout à l'heure. Mais c'est tout.

Il n'en est pas de même, heureusement, pour la question de l'attribution, et bien que rien d'extérieur, ni histoire, ni provenance, ni signature, ne vienne nous renseigner, l'œuvre crie son auteur; c'est Pigalle, le Pigalle du Desfriches d'Orléans et du beau buste de Strasbourg publié par M. Rocheblave qui veut y voir un portrait du sculpteur lui-même (1).

La terre d'abord est de ton plus chaud et plus sombre que dans le Lemoyne; elle est de grain plus épais. Mais surtout, la facture brutale, violente, enlevée à coups de pouce, n'a plus rien de commun avec le soin caressant de Lemoyne. Que l'on examine du reste le faire des yeux largement ouverts, des paupières lourdes, des sourcils mouvementés, le dessin de la bouche très fermement

(1) J.-B. Pigalle et son art. *Revue de l'art ancien et moderne*, 1902.

accentué, l'ouverture des lèvres, le procédé de la chevelure moins souple mais plus colorée, tout cela nous rappelle identiquement quelques traits soit du Desfriches, soit même du Ferrein de l'école de Médecine ou du major Guérin du Louvre. On y sent moins aussi le portraitiste consommé qui a ses formules, ses procédés, presque ses trucs, que l'exact interprète de la réalité, le puissant évocateur des formes vivantes qu'était Jean-Baptiste Pigalle.

A côté de Pigalle, le talent d'un artiste correct comme Vassé parait singulièrement froid et vide. Bouchardon en avait sans doute déjà jugé ainsi lorsqu'il confia, à la grande colère de Vassé, son élève, la fin des travaux de son monument de Louis XV à J.-B. Pigalle.

Cependant la grâce l'emporte parfois sur la force et le joli buste d'enfant en marbre signé de Vassé fait bonne figure, même à côté des chefs-d'œuvre précédents. Il est du reste d'un arrangement exquis. Ce petit fichu qui, dans certains autres bustes enfantins de Vassé que nous connaissons, s'enroule en turban sur le crâne du modèle, fait draperie minuscule ici autour du mignon visage. L'enfant retient son sourire, comme gêné par son accoutrement. Tout cela est dit dans le marbre avec précision et netteté. Ce n'est évidemment ni la chair savoureuse des enfants de Pigalle, ni le naturalisme ingénu des petits bustes de Houdon; l'œuvre néanmoins est d'une rare séduction et sa date de 1757 est à retenir, car nous avons là certainement, soit chez Vassé, soit chez ses contemporains, l'une des premières œuvres d'une série qui abondera en morceaux gracieux.

Quant à l'identité du modèle, la tradition ne nous l'indiquant pas, il est, bien entendu, inutile d'espérer la retrouver avec aussi peu d'indications pour nous guider.

Il semblerait que nous dussions en avoir bien davantage pour nous faire découvrir celle de ce magistrat dont Houdon a signé le buste, récemment entré chez M. Doucet, Il n'en est rien et c'est grand dommage. La fausse honte des vendeurs, la négligence des intermédiaires transforment ainsi souvent en anonymes, pour un temps plus ou moins long, quelquefois pour toujours, des pièces dont l'intérêt historique se doublerait, si l'on pouvait posséder une certitude sur le nom du personnage qui y est figuré. Nous ne sommes pas encore, malgré nos recherches, en état de nous prononcer absolument sur celui-ci. Mais une indication peut



PIGALLE (ATTRIBUÉ A). — BUSTE D'UN INCONNU (terre cuite)
(Collection de M. Jacques Doucet)



CLODION. — GROUPE (terre cuite)
(Collection de M. Jacques Doucet)

surgir qui nous éclaire subitement. Quoi qu'il en soit, voici à l'heure actuelle ce que nous savons de ce buste.

Il est signé *Houdon f. 1787*. Or il y eut un salon en 1787; mais aucun des bustes que Houdon y exposa, d'après le catalogue, ne peut correspondre à celui-ci. En revanche, en 1785, nous savons que Houdon exposa un *M. Lenoir* conseiller d'État. Est-ce le lieutenant de police qui était en charge depuis 1774? Nous n'en savons rien: car il est désigné simplement au livret comme bibliothécaire du roi. En tout cas le marbre de son buste existait dès 1785. Cette même année, figure au Salon un plâtre de *M. Lepelletier de Morfontaine*, prévôt des marchands, et nous avions d'abord pensé que ce pouvait être ce buste dont le marbre n'aurait été exécuté que deux ans plus tard, en 1787. Mais une indication formelle relevée par MM. Delérot et Legrelle dans une liste de ses œuvres rédigée par Houdon lui-même nous oppose la même difficulté: en face de la mention *Lepelletier de Morfontaine, marbre*, Houdon a inscrit la date *1785*. Il ne saurait donc être question de notre marbre daté 1787. La ressemblance ne saurait malheureusement ici nous permettre, soit de nous attacher quand même à ce nom, soit de l'éliminer tout à fait. Nous ne connaissons pas, en effet, de portrait authentique de Lepelletier de Morfontaine. D'autre part, bien que nous ne trouvions nulle part la mention d'un buste de ce personnage exécuté par Houdon, la ressemblance du buste de M. Doucet avec les portraits conservés de M. de Sartine, nous incline à reconnaître ici cet ancien lieutenant de police de Louis XV devenu ministre d'État sous Louis XVI, et destitué en 1780, sous l'administration de Necker, pour des irrégularités de comptabilité. Un portrait de L. Vigée, notamment, plusieurs fois gravé par Chevillet et par Littret et un dessin du Cabinet des Estampes signé *Dupont*, présentent les plus grandes analogies avec notre buste dans la coupe de la figure, la forme du front et du nez, le regard perçant et un peu moqueur, le plissement caractéristique surtout du coin de la bouche.

Le buste de M. de Sartine, si c'est bien lui, aurait été exécuté après sa retraite, retraite dorée du reste et dont des pensions et des gratifications considérables avaient adouci l'amertume. Mais en six ou sept ans, l'homme jadis célèbre avait déjà pu être un peu oublié et sa notoriété diminuée n'imposait plus sa présence au Salon en 1787, entre le Roi, le bailli de Suffren, et le marquis de La Fayette. De plus, la seule indication que nous ayons sur l'origine du buste est qu'il proviendrait d'une famille de l'extrême midi de la France. Or, M. de Sartine, qui était né à Barcelone, se réfugia lors de l'émigration à Tarragone, et y mourut en 1801. Midi de la France ou Espagne du Nord, cela se touche, et là encore les vraisemblances sont en faveur de notre identification.

Quoi qu'il en soit, anonyme ou non, l'œuvre est de tout premier ordre dans la série des bustes de

Houdon. Il y en a de plus étoffés, de plus décoratifs, comme le Louis XVI et le Suffren ; mais dans celui-ci le simple rendu réaliste de la robe et du rabat avec quelques petites indications d'une habileté consommée dans l'arrangement des fronces de la robe, dans la disposition du petit linge empesé et raide qui tombe sur la poitrine, dans la façon de souligner d'un trait, en apparence indifférent, la coupure de la poitrine, donnent un effet d'ampleur et de calme qui est tout à fait intéressant et d'un art merveilleux.

Il y a dans l'œuvre de Houdon des physionomies de caractère plus accusé, l'abbé Aubert ou le Duquesnoy du Louvre, pour ne pas parler du Voltaire ou du Mirabeau. Il n'y en a pas, croyons-nous, où la finesse de l'expression soit plus simplement et plus justement écrite. Avec infiniment peu de chose, Houdon a réussi à donner à cette physionomie sans grand caractère une individualité et un esprit surprenants. Le personnage vit.

Quant à l'exécution, elle se rapproche plus ici de la caresse enveloppante de Lemoyne que des vivacités de Pigalle. Houdon, qui possède et résume toutes les manières et toutes les habiletés de ses prédécesseurs, se sert tour à tour de l'une ou de l'autre. Ici l'intensité du regard, d'une part, et, de l'autre, la souplesse extraordinaire de la perruque au détail à peine indiqué nous font penser surtout à Lemoyne.

D'un art peut-être moins élevé, mais aussi touchant, est ce médaillon où l'artiste a superposé deux profils que la tradition veut être ceux de sa femme et de sa fille. La terre cuite est datée de l'an VII, et cette date concorde assez bien avec l'âge que nous savons être celui des personnages. L'aînée des filles de Houdon, la jeune Sabine, dont il a exécuté plusieurs bustes charmants, avait alors 13 ans environ : il est très possible que ce soit elle que représente le jeune et gracieux profil du fond. La figure du devant, dont les traits épaissis ont avec ceux de la jeune fille une parenté évidente, ne saurait être que sa mère, cette Marie-Ange-Cécile Langlois que Houdon avait épousée très jeune encore, en 1786. Il avait alors lui-même plus de quarante ans. Elle fut bonne ménagère sans doute, lui donna régulièrement une fille tous les ans pendant trois ans. Au demeurant elle ne parait pas avoir joué un grand rôle dans son œuvre.

C'est une rareté que ce portrait intime et familier, où, en dehors de son habileté coutumière, le tempérament profondément réaliste de Houdon reparaît spontanément, à un moment où l'âge et les théories classiques ambiantes commencent à le refroidir singulièrement lorsque l'artiste fait œuvre officielle.

La tradition du portrait XVIIIe siècle se maintient encore cependant, même à cette époque, et Roland, par exemple, continue à travers la Révolution l'art de son maître Pajou. On connaît les beaux bustes que possède le Louvre de cet artiste, ceux du peintre Suvée et du sculpteur Pajou. M. Doucet en a recueilli un qui représente un très jeune artiste, Denis-Sébastien Le Roy, élève de Peyron. Il est signé *Roland f. an V* et a figuré en 1890 à l'Exposition rétrospective de Tours; Palustre lui a consacré une notice dans le catalogue de cette exposition. On y retrouve le faire très



CLODION. — STATUETTE (terre cuite)
(Collection de M. Jacques Doucet)

précis, un peu sec même, un peu lisse et mince des bustes du Louvre avec les mêmes qualités de conscience dans l'exécution et de vie dans l'expression générale.

Il y a de plus dans cette jeune physionomie plébéienne et ardente, dans cette tête fièrement relevée avec les cheveux au vent, dans ce vêtement largement ouvert, par une sorte de convention bien antérieure pourtant à la Révolution, je ne sais quoi de vibrant et de passionné qui nous fait songer



HOUDON. — PORTRAIT DE SA FEMME ET DE SA FILLE (terre cuite)
(Collection de M. Jacques Doucet)

aux enthousiasmes révolutionnaires. L'heure en était déjà passée en l'an V de la République ; mais quelque chose survivait sans doute dans l'esprit de l'artiste, reflet des jours de passion qu'il avait vécus, et il incarnait peut-être dans l'effigie de ce jeune peintre obscur, la mine, l'allure, la vaillance entrevues chez quelqu'un de ces jeunes héros des journées révolutionnaires, qui passèrent si vite que, la plupart du temps, aucun artiste peintre ou sculpteur n'eut le temps de fixer de façon intéressante leurs images pour la postérité.

C'est là, du reste, un phénomène bien rare dans l'art de ce temps figé par la manie gréco-romaine qui sévissait de plus en plus, ou bien continuant sans entrain la tradition



ROLAND. — BUSTE DE DENIS-SÉBASTIEN LEROY (terre cuite)
(Collection de M. Jacques Doucet)



GODECHARLES. — LA MUSIQUE (pierre)
(Collection de M. Jacques Doucet)

de grâce, de légèreté et de naturalisme aussi du siècle qui finissait. Que l'on songe en particulier au sculpteur Clodion : la Révolution passa à côté de lui; pendant plus de dix ans il vécut, mais rien de l'esprit du temps ne passa en lui. Il s'essaya vers la fin de sa vie à quelques sujets « de style », mais sans conviction. Il était demeuré l'homme des figurines gracieuses et sensuelles dont les premières étaient apparues sous le règne de la Du Barry. Il est même le plus souvent assez difficile, Clodion n'ayant généralement pas daté ses terres cuites, de leur assigner une date précise. Je crois bien cependant que celles de la collection Doucet sont antérieures à 89. Elles possèdent encore toute cette liberté et cette fraîcheur dans l'inspiration et l'exécution qui manquent un peu à celles de la fin de l'artiste, tandis qu'on aperçoit légèrement dans ces dernières, l'effort d'un art qui se survit à lui-même, le caractère de fabrique et cette virtuosité analogue à celle d'un Boucher, travaillant sur le tard beaucoup plus de fantaisie que d'après la nature vraie.

L'une au moins de ces terres cuites peut être datée approximativement. C'est cette espèce de petit projet de monument commémoratif, composé d'une colonne tronquée reposant sur une base quadrangulaire ornée d'un mascaron; une femme, vêtue d'une longue tunique collante, s'appuie à la colonne et y inscrit des vers pompeux, tandis qu'un jeune Éros paraît avoir soutenu, de l'autre côté, un médaillon en bronze ou en biscuit, adapté dans la terre encore fraîche où sa trace se voit encore. Peut-être tenait-il simplement quelque accessoire significatif; la colonne dans ce cas aurait sans doute été surmontée d'un buste.

Bien que médaillon ou buste manquent aujourd'hui, nous savons quels traits y étaient figurés, nous savons qui le monument prétendait glorifier. Ces vers, en effet, qui se lisent sur la colonne

Ce fils de Melpomène en respire la flamme
Il a, de ses héros, la voix, le geste et l'âme.

se retrouvent exactement avec la signature de Le Brun dans une gravure de Saint-Aubin, représentant l'acteur Larive, d'après un médaillon de Sauvage. D'autres tirages de cette gravure portent, du reste, une autre légende : ce sont des vers de Duviquet qui sont d'un style non moins pompeux et non moins touchant.

Citoyen vertueux, acteur sublime et tendre,
On chérit ses talents, on estime ses mœurs,
Et chez les malheureux il va tarir les pleurs
Qu'au théâtre il a fait répandre.

Bien qu'aucune de ces gravures ne soit

datée, c'est vraisemblablement entre 1780 et 1789 qu'elles furent exécutées. Larive, qui avait succédé à Lekain dans la faveur du public, était alors en pleine possession de sa renommée. C'est de ce moment que date son buste en Brutus, modelé par Houdon, dont le marbre se trouve encore à la Comédie-Française. Peut-être même est-ce pour accompagner une réduction de ce buste que Clodion avait conçu le petit monument qui se trouve chez M. Doucet; de fait, s'il en était ainsi, la « flamme de Melpomène » jaillissait bien de l'œil du héros dans ce buste héroïque et dramatisé. Mais un astre nouveau allait se lever. Talma allait paraître, et le pauvre Larive allait connaître les sifflets. Une nouvelle légende de la gravure que nous citions tout à l'heure, va nous en avertir.

Si la vertu modeste au talent réunie
N'a pu le dérober aux fureurs de l'envie
Le théâtre désert et nos justes regrets
De ses lâches rivaux le vengent à jamais.

Le petit monument de Clodion date donc très vraisemblablement, soit du moment de la pleine renommée de Larive, soit de celui où la cabale qui le soutient essaie encore d'opposer sa gloire vieillisante à la jeune gloire de Talma. Il est certainement antérieur à 1789. C'est une petite composition très curieuse en elle-même, pleine de mouvement et de grâce, où la Muse en particulier qui trace l'inscription pompeuse que l'on sait, a sous sa draperie légère toute la souplesse exquise de ses sœurs, les bacchantes et les nymphes chères à Clodion.

Voici deux de ces créatures charmantes emportées dans un mouvement endiablé qui font penser par avance aux figures décoratives de Carpeaux. Elles soutiennent ici, dans cette autre terre cuite, d'exécution très fine et très soignée, une sphère fleurie où sont inscrits les signes du Zodiaque. Leurs bras se lèvent harmonieusement, leurs torses se cambrent cependant que, dans le mouvement de leur ronde, les étoffes légères dont elles sont à demi vêtues collent au corps et dessinent leurs formes pleines et souples.

C'est là un motif créé certainement par Clodion avant 1789 et qu'il utilisera en le variant légèrement dans deux des quatre groupes de grandeur nature qui lui seront, vers le même temps, commandés pour la salle à manger d'un hôtel de la rue des Petites-Écuries. Cet ensemble exquis que la fatalité a démembré, a été décrit par le regretté M. de Champeaux, dans son *Art décoratif dans le vieux Paris*. Deux groupes sur quatre sont, hélas! déjà partis pour l'Amérique. M. Doucet a pu intervenir à



JULIEN (ATTRIBUÉ A). — STATUE DÉCORATIVE (terre cuite)
(Collection de M. Jacques Doucet)

temps pour s'assurer des deux autres dont il possédait déjà le modèle précieux, et il se propose de faire reconstituer dans la mesure du possible cet ensemble décoratif en une construction nouvelle.

M. Doucet conserve aussi, du reste, une autre étude de Clodion qui servit à la réalisation du même ensemble : c'est une petite frise en terre cuite que nous reproduisons en tête de cet article et qui, avec ses sphinx chevauchés par des satyreaux joufflus, son brasero et ses enroulements d'une fantaisie mesurée et classique, est un spécimen très caractéristique du talent de Clodion et de l'art de Louis XVI en général.

Un dernier morceau de Clodion, enfin, appartenant à M. Doucet, se passe de tout commentaire ; c'est cette petite statuette de jeune fille tenant un oiseau dans sa chemise relevée un peu haut, que les légendes complaisantes du XVIIIe siècle baptiseraient sans doute : *Innocence !*

Ce minois futé, ces formes grassouillettes sont habituels à Clodion ; mais il atteint rarement cette ingénuité malicieuse, qui continue en l'accentuant celle de la *Cruche cassée* de Greuze, et surtout cette admirable souplesse de modelé. C'est là un de ces morceaux dont on peut affirmer presque à coup sûr qu'ils furent créés dans toute la vigueur du talent de l'artiste et non dans sa longue et prolixe vieillesse.

Julien avait été beaucoup plus que Clodion entraîné de bonne heure par l'antiquomanie ambiante. Sa déesse Hygie, du musée du Puy, sa Nymphe Amalthée, du Musée du Louvre, sont des créations infiniment plus froides et plus classiques que les précédentes, tout en conservant encore un certain charme d'élégance un peu grêle et de retenue gracieuse qui est assez général au style Louis XVI. C'est à Julien que l'on peut attribuer avec vraisemblance, sinon avec certitude, cette grande statue décorative en terre cuite qui provient, dit-on, du parc de Saint-Maur, et qui devait orner quelque niche dans une grotte ou dans un bosquet d'un de ces jardins à l'anglaise, ornés de ruines antiques et de kiosques chinois, comme Bagatelle ou la Folie-Saint-James qui disparaissent progressivement, défigurés, morcelés ou anéantis. C'est une jeune femme, longue et mince, de proportion assez semblable à celles des nymphes de Jean Goujon, vêtue ou plutôt dévêtue à l'antique d'une tunique collante et fendue sur la jambe. Elle tient dans ses bras deux colombes qui se becquètent, symbole courant dans l'allégorie mythologique du XVIIIe siècle. Le geste est menu, l'expression à peine souriante. L'œuvre somme toute est gracieuse malgré sa froideur, et très significative d'un moment particulier de l'histoire de notre sculpture.

Du style Louis XVI nous passons tout naturellement au style Empire qui en découle pour ainsi dire spontanément, et voici le dernier terme, presque l'épilogue, de cette série d'œuvres charmantes ou



VASSÉ. — BUSTE D'ENFANT (marbre)
(Collection de M. Jacques Doucet)

fortes qui nous ont mené de Jean Varin à Clodion et à Julien. C'est une statue en pierre douce datée de 1805. Elle est signée d'un nom peu connu chez nous, mais très célèbre en Belgique, celui de Godecharles. Ce sculpteur est, en effet, né à Bruxelles en 1750; il passa par l'atelier d'un artiste belge, très fécond et très habile, Laurent Delvaux, puis vint achever son éducation à Paris en 1770 et à Rome en 1773. Il connut évidemment nos artistes français et leurs œuvres dont il copia un bon nombre. Ces copies de bustes ou de statues se voient aujourd'hui au Musée de Bruxelles, à côté de quelques morceaux originaux rentrés des jardins ou des palais de la ville pour lesquels





DE LA RUE. — VASES DÉCORATIFS (terre cuite)
(Collection de M. Jacques Doucet)

Godecharles travailla abondamment pendant sa féconde carrière, qui se prolongea jusqu'en 1835.

La statue de la collection Doucet est une allégorie de la Musique sous les traits, dit-on, d'une actrice du temps, Mademoiselle de Saint-Aubin. De fait, sur ce corps gracieux, mais où s'exagèrent les formules de l'imitation antique et la sécheresse des draperies romaines, la tête assez individuelle, a bien une allure de portrait assez curieuse. L'œuvre dans son ensemble présente un certain accent personnel, on dirait presque un peu provincial et n'est pas sans saveur. Elle n'est pas indigne et c'est beaucoup dire de la série d'œuvres de choix qui forment la collection de M. Doucet et dont nous venons seulement de présenter ici les principales.

PAUL VITRY.



Cliché Braun, Clément & Cie.

REMBRANDT. — PORTRAIT DE MARTIN DAEY (1634)
(Collection de M. le baron Gustave de Rothschild)

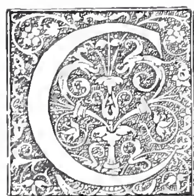


Cliché Braun, Clément & Cie.

REMBRANDT. — PORTRAIT DE MACHTELD VAN DOORN, FEMME DE MARTIN DAEY
(Collection de M. le baron Gustave de Rothschild)

WHISTLER. — « CREPUSCULE IN FLESH COLOUR AND GREEN, VALPARAISO » (Crépuscule en couleur de chair et vert)

J. Mc. NEILL WHISTLER

'EST un grand seigneur de la peinture qui s'en est allé...

James A. Mac Neill Whistler était né en 1834 aux États-Unis. On a souvent dit qu'il était de Baltimore, et peut-être lui-même s'est-il amusé à se donner cette origine, mais le lieu exact de sa naissance s'appelle Lowell. Sa famille était riche, mais il était encore tout jeune lorsque son père fut ruiné, et de bonne heure il dut compter sur ses seuls efforts pour soutenir le combat de la vie.

Il put faire ses études d'ingénieur et il entra à l'École militaire de West-Point. Il en sortit pour être admis dans les bureaux de l'hydrographie. Là il était chargé, grâce à ses aptitudes de dessinateur, de travaux relatifs à la gravure des cartes et des plans. Il releva la monotonie un peu rigoureuse de ces besognes, en surchargeant les marges d'une foule de croquis, assurément ravissants, mais qui ne furent pas compris de ses chefs, et décidèrent la cessation de cette première et très courte partie de sa carrière.

Whistler ne s'est jamais arrêté aux obstacles matériels de la vie. Il aurait eu trop à faire pour cela; il les a toujours souverainement méprisés. Il a passé parmi eux comme il faisait au milieu des sots, droit, alerte et souriant. S'il s'était embarrassé de la façon dont il vivrait à Paris, il n'aurait jamais franchi l'Océan; si, plus tard, devenu aussi célèbre qu'il était obscur en quittant l'Amérique, il avait consulté l'« avoir » avant le « doit », et s'il avait attendu impatiemment les prix considérables et légitimes qu'il exigeait de ses belles peintures, au lieu de préférer les garder plutôt que de les profaner par des marchés inférieurs, il n'aurait pas fait cette fière et élégante figure. On peut dire de lui, avant toute autre chose, qu'il a, dès le début, forcé la vie à s'incliner devant l'artiste, au lieu de laisser l'artiste fléchir sous le poids de la vie, et c'est un des beaux et significatifs aspects de son caractère.

Il vint donc à Paris et y vécut très pauvre, à l'époque où, vers 1857, il entra à l'atelier Gleyre. Le svelte et souriant jeune homme que Fantin-Latour a un peu plus tard représenté dans l'*Hommage à Delacroix*, a pu faire alors envie à plus d'un de ses camarades aussi peu fortunés que lui. Mais la vérité, c'est que, dans sa chambre d'étudiant, il s'astreignit plus d'une fois à blanchir et à repasser lui-même ses faux cols, et il vécut pendant des mois entiers de « riz à l'amé-



Cliché Dornac. J. Mc. NEILL WHISTLER

ricaine », qui était tout bonnement du riz crevé dans l'eau chaude et quelque peu assaisonné de carry. Le thé, cela va sans dire. C'est une ressource dont les artistes français ne sauront jamais profiter, et plus qu'une ressource, une force.

Cela n'empêchait pas le jeune peintre d'avoir de délicieuses compagnes et modèles, et de pouvoir les emmener dans de longs voyages en Bretagne, où il avait découvert des auberges, modiques autant que merveilleuses, où l'on vivait pour trois francs par jour.

Il commençait dès lors à conquérir de la célébrité parmi



WHISTLER. — " HARMONY IN GREY AND GREEN ". — PORTRAIT DE MISS ALEXANDER
(Harmonie en gris et vert)

les artistes en attendant le public. Son esprit, d'un mordant et d'une vivacité remarquables, la forme exquise de son dédain pour tout ce qui était le faux art ou l'art officiel, les ravissants dessins qu'il exécutait avec une légèreté incomparable, et qui excitaient l'admiration de ses camarades les plus forts et les plus promis à un grand avenir, j'entends, par exemple, Fantin-Latour, Legros, Cazin, tout cela contribuait à faire de lui dans le monde des ateliers, comme un jeune héros, et il était déjà personnage de légende avant même que d'être si peu connu que ce fût.

Un grand drame eut lieu vers cette époque, oh ! un drame bien simple et que l'on peut raconter maintenant, malgré son caractère intime.

Un de ces adorables modèles auxquels ce moqueur, ce soi-disant imperturbable, voua successivement la très grande sensibilité dont il était secrètement très riche, soit par vengeance d'une froideur, soit par un de ces abominables calculs de nerfs dont sont capables des femmes jolies, douces et intelligentes (elle était tout cela), lui déchira un jour tous ses dessins, ces beaux dessins dont nous venons de parler. Whistler ne la tua pas. C'est peut-être le trait le plus héroïque de sa vie qui contient cependant tant d'héroïsme.

De 1857 à 1863, il fut régulièrement refusé aux Salons. Le refus du Salon de 1863 fut spécialement glorieux. A cette fameuse Exposition des Refusés où figurèrent à peu près tous ceux qui sont devenus célèbres dans l'art contemporain, il avait envoyé cette *Little white Girl*, cette fille en blanc, peinture dont on retrouvera ici dans nos gravures le charme délicat et robuste. On voit que, dès ce moment, le peintre était en pleine possession de sa personnalité : il affirmait déjà cette simplicité raffinée des harmonies, cette beauté de la matière picturale, à la fois comme une laque et comme une soie, enfin cette recherche d'une grande intensité dans le modelé et dans l'expression, qui sont les trois principales beautés de son œuvre. Cette intensité est toute en apparente douceur, mais elle est d'une force singulière ; plus on considère la douceur et plus la force vous prend.

Whistler exposa encore, reçu cette fois, en 1865, avec *la Fille de*



WHISTLER. — "NOCTURNE". — BLACK AND GOLD. — THE FALLING ROCKET
(Noir et or. — La fusée tombante)

porcelaine, mais il ne reparut à une exposition française qu'en 1882. C'est donc de 1865 que date, autant que l'on peut classer par tranches une vie aussi complexe et aussi hautainement cachée, ce qu'on peut appeler la période anglaise. Puis, vers 1890, vient une deuxième période française qui n'a jamais été complètement affirmée, bien que Whistler ait fait alors de longs séjours à Paris, ni complètement terminée en dépit que Whistler ait fait à Londres de fréquentes absences et y ait rendu le dernier soupir.

Cette période anglaise, c'est le merveilleux moment du Whistler célèbre, producteur de chefs-d'œuvre, spirituel-



WHISTLER. — " HARMONY IN PINK AND GREY. " PORTRAIT DE LADY MEUX
(Harmonie en rose et gris)



WHISTLER. — " ARRANGEMENT IN BLACK AND BROWN. — THE FUR JACKET "
(Arrangement en noir et brun. — La jaquette de fourrures)

lement désinvolte, railleur incomparable, un des rois de la fashion, le Whistler du *Portrait de la Mère*, de *Miss Alexander*, de *Carlyle*, de *Lady Archibald Campbell*, de *Sarrasate*, le Whistler du *Peacok room*, des conférences de Chelsea et du procès Ruskin !

En vérité, cela fait tant de choses et si importantes, que l'on ne sait comment les aborder dans un si court espace, et que l'on craint de n'en pas suffisamment faire comprendre l'importance en ne leur consacrant à chacun qu'un mot.



WHISTLER. — " ARRANGEMENT IN BLACK AND BROWN. " — MISS ROSA CORDER
(Arrangement en noir et brun)

Le peintre avait fait sa rentrée parmi nous en 1882 avec le *Portrait de M. Harry Men*. En 1883 fut exposé le *Portrait de la mère de l'artiste*, et il est simplement plaisant de mentionner qu'on reconnut que cette œuvre méritait une troisième médaille.

Si belles que soient toutes les autres œuvres que l'on pourra citer de Whistler, je crois qu'il n'en est pas de plus fortes, de plus accomplies, que ces trois pages qui sont la perfection même : le *Portrait de sa mère* (1883), *Carlyle* et *Miss Alexander* (1884). La vie intime, méditative et recueillie dans l'un; la pensée profonde, ardente, puissamment virile dans le second ; la grâce et la finesse intrépides de l'enfance dans le troisième, ont été rendues par des moyens et avec une expression qui n'appartiennent à personne et qui n'ont aucun analogue dans l'art ancien ou moderne. Ce n'est pas simplement un mot malicieux que le célèbre « Pourquoi Velazquez? » répondu par Whistler à cette dame qui ne reconnaissait que deux grands peintres, lui, et le peintre des Infantes. C'est une discussion très exacte par quelqu'un qui se juge fort bien. Ce n'est ni le même dessin, ni même la couleur, ni visiblement la même race, non seulement par définition, mais par le fait lui-même. Mais nous ne sommes jamais contents si, en art, nous ne procédons pas par



WHISTLER. — « ARRANGEMENT IN BLACK. ». — LA DAME AU BRODEQUIN JAUNE.
LADY ARCHIBALD CAMPBELL. — (Arrangement en noir)

rapprochements, et nous tenons avant tout, pour paraître informés, à montrer que nous connaissons nos classiques, sinon que nous les comprenons. Whistler, en exécutant ces trois œuvres dominatrices, s'est posé lui-même en un des plus grands classiques de la peinture moderne, un classique de l'avenir qui n'a besoin d'être comparé à personne, mais à qui forcément un grand nombre de succédanés seront comparés. Je ne sais rien dans l'art moderne de plus imposant que ce portrait si âpre, si pensif, si endeuillé de *Carlyle*, ni de plus délicat que cette jeune *Miss Alexander*, en gris et vert pâle d'une subtilité indicible, avec cette apparition d'une branche de fleurs qui brille discrètement dans le demi-jour, comme brillent dans l'ombre des *Nocturnes* les étincelles des *fire-works*.

Quelque dix ans après leur création, *la Mère* et *Carlyle* furent achetés par deux États différents. Le musée du Luxembourg acquit pour quatre mille francs et une rosette de la Légion d'honneur l'effigie de la vieille et douce *lady* dans ses simples atours et sa méditation dominicale; le musée de Glasgow donna quarante-cinq mille francs pour le portrait du puissant historien philosophe. A cette occasion Whistler écrivit au directeur des Beaux-Arts français un remerciement comme il savait les tourner. Ce sera, de toute façon, un grand honneur pour ceux qui firent faire à la France, avec un tact parfait, cette bonne affaire; ils ne voulurent jamais être nommés, et ce n'étaient en rien, on le devine, des personnages officiels. Jamais, sans eux, ce pays-ci n'aurait possédé une œuvre de ce grand artiste.

Parmi les autres très beaux portraits de Whistler, il faut citer les images féminines reproduites dans cette illustration : *Lady Meux*, *la Dame au brodequin jaune*, le *Fur jacket;* puis, *Théodore Duret*, avec sa sortie de bal rose sur la manche de l'habit noir ; le violoniste *Sarrasate*, émergeant de son ombre endiablée ; *M. de Montesquiou*, que l'on n'est point surpris de voir portraituré par le peintre qui eut le plus de goût du monde, et que l'on doit féliciter de posséder un pareil chef-d'œuvre ; enfin, car il faut se borner, les deux derniers portraits qu'il nous montra en 1900, son image à lui-même, attristée et fugitive, et un émouvant portrait d'une de ses belles-sœurs.

Une autre catégorie de ses œuvres, qui a beaucoup fait pour sa célébrité, et dont les moindres spécimens seront recueillis comme tout ce qu'il y a de plus précieux, consiste dans la série des *Nocturnes*, et des paysages, vues de Chelsea et marines.



WHISTLER. — "SYMPHONY IN WHITE N° II. — THE LITTLE WHITE GIRL"
(Symphonie en blanc n° II. — La petite fille blanche)

C'est à l'occasion d'un de ces nocturnes qu'eut lieu le procès contre John Ruskin, qui est un des actes les plus éclatants et les plus importants de la vie de Whistler. Perdant un moment la sérénité à la fois nécessaire et naturelle aux pontifes, ce Père de l'église de l'Esthétique montra Whistler comme mystifiant le public et lui « jetant un pot de pein-



WHISTLER. — « ARRANGEMENT IN GREY AND BLACK. — THOMAS CARLYLE »
(Arrangement en gris et noir)

ture à la face », *throwing a pot of painting at the public's face.* L'artiste, offensé dans sa dignité et surtout blessé dans les recherches et les idées qui lui étaient le plus chères, assigna le critique devant les tribunaux. Ce fut un beau spectacle que celui de ces débats, en présence de juges habitués à trancher des différends financiers et commerciaux, et requis de condamner Ruskin en un *farthing* de dommages-intérêts. Whistler y fut éblouissant de présence d'esprit, de verve, de bon sens et d'éloquence. Chacun eut son paquet, Burne Jones comme bien d'autres. Mais il faut dire que



WHISTLER. — " NOCTURNE. — BLUE AND SILVER. — CHELSEA "
(Bleu et argent)

Whistler avait avec lui une grande cause, et c'est ce qui lui fit jeter quelques cris admirables au milieu de ses bouquets de sarcasmes et de piquantes reparties. Celui-ci demeurera plus tard célèbre et typique entre tous dans l'histoire de l'art. Comme un peintre appelé comme expert affirmait qu'un de ces « nocturnes » se pouvait peindre en une heure : « Une heure ! s'écria avec une superbe indignation Whistler, une heure, et toute une expérience d'une vie d'artiste ! » Les esprits fiers et amoureux de l'effort se réjouiront toujours qu'il ait gagné son procès, et ils reliront avec délices ce livre, malheureusement rarissime, mais qui devrait être réimprimé, *The gentle art of making ennemies*, compte rendu de ce procès, avec des notes en marge qui sont le plus vrai et le plus complet document sur Whistler qui existera jamais.

Un autre important document, à vrai dire, est cet autre petit ouvrage, la conférence prononcée entre intimes à Chelsea, et que M. Mallarmé traduisit sous le titre : *Le ten o'clock de Mr. Whistler*, en une plaquette non moins malheureusement introuvable. Faute de la place nécessaire pour en analyser ici toutes les fines et profondes pensées et en extraire tout le suc fortifiant, nous rappellerons seulement que c'est là que se trouvait cette belle conception de la Nuit et de la beauté qu'elle apporte aux édifices modernes les plus attristants. Puis cette théorie extrêmement neuve et élevée du fini en art, et cette formule sur laquelle tout artiste, en quelque matière que s'exerce son activité, ne saura jamais trop méditer : « Le travail doit effacer pas à pas les traces du travail lui même. » C'est là que réside toute l'explication de la beauté et du prix de ces *nocturnes* et de ces *harmonies*, ce *Trafalgar square* en gris et or, ce *Saint-Marc* en or et bleu, cette *Neige à Chelsea* en or et gris, cette *Vague bleue à Biarritz* en bleu et argent, cet admirable *Valparaiso* en bleu et or, et cet autre *Valparaiso* en vert et couleur chair, cette *Roue de feu*, cette *Fusée qui retombe*, en un mot tous ces accords mystérieux, infiniment complexes sous une simplicité qui n'est simple que pour ceux qui, comme Ruskin, ont l'incompréhension majestueuse. Mais quelles joies pour ceux qui laissent leur regard et leur esprit s'enfoncer dans ces nuits colorées et transparentes, ou vaguer longuement sur ces eaux pâles et satinées !

Ce qui fera également bien comprendre l'esprit, le caractère et le génie de Whistler, ce sont encore certains actes de sa vie artistique, de moindre importance peut-être, mais qu'il est nécessaire de rappeler, fût-ce en hâte. L'un, ses polémiques avec Oscar Wilde. Elles montrent bien que Whistler était non point un tapageur, un réclamiste, mais un homme de goût extrêmement sobre, que l'on remarquait en raison directe de cette sobriété même. Il porta de rudes coups au célèbre poète, et à ses énormes fleurs de tournesol arborées, et à toutes les sottises de l'école dite esthétique, qui a engendré en droite ligne le *Modern style*. Lui, Whistler, avait donné la mesure de son goût exquis dans le célèbre *Peacock room*, dont la décoration est une caresse et un repos somptueux. L'autre fait est le portrait de la femme du lord, cause d'un autre assez retentissant procès. Whistler y soutint ce qu'il appelait les droits divins de l'artiste, et, dans ses dernières années, il insistait beaucoup auprès de ses amis pour qu'ils comprissent bien qu'à cette nouvelle occasion il avait défendu hautement la dignité de tout artiste dans les questions si délicates de l'acquisition et de



WHISTLER. — "ARRANGEMENT IN GREY AND BLACK." — PORTRAIT DE LA MÈRE DU PEINTRE
(Arrangement en gris et noir)

la propriété de ses œuvres. Heureux si tous le pouvaient comprendre! Mais...

Me voici forcé d'indiquer en deux lignes seulement le charme et l'intérêt d'une dernière suite de ses œuvres : le recueil des dessins, eaux-fortes, pastels et petites esquisses peintes. Beaucoup de ces dernières choses sont des caprices à l'antique, dans un goût finement moderne. Elles procèdent comme arrangement et esprit, de cette *Symphonie en blanc*, charmante œuvre de début reproduite ici, mais beaucoup plus libres, réduites et effleurées. Cet Américain si fin, si

spirituel, si nerveux fut, de notre temps, l'Athénien véritable. Tels de ces caprices, quelques lignes rehaussées de tons fanés, sont comme des figurines grecques entrevues dans un rêve. Pour les eaux-fortes, ce sont également des pièces exquises. Whistler y a innové comme pour le reste. Je ne parle pas de cette innovation matérielle qui consistait à rogner toute espèce de marge comme pour narguer les manies des collectionneurs : mais de cet accent neuf, imprévu, plein de couleur, de cette exécution légère et croustillante, imitée depuis, non égalée, qui place cet artiste, rien qu'en ce petit domaine, auprès des plus grands peintres qui eurent la fantaisie de graver.

Hélas ! je vois que j'en suis presque au terme de cette courte étude, et il resterait tant de choses à dire ! Il a fallu en écourter tant d'autres !

Lorsque Whistler, pour un temps, redevint Parisien, ou presque tel, vers 1892, il avait toujours sa sveltesse, son espièglerie supérieure, et parfois encore son rire mordant comme l'acide de ses eaux-fortes. Mais la physionomie s'était tout de même assombrie, et il y avait une note grave, enveloppée comme dans l'ombre des Nocturnes, mais saisissable et saisissante pourtant.

La vérité est que, au moment de ses plus beaux succès, la vie fut dure et difficile pour Whistler. Il la persifla et la berna magnifiquement. Mais il y a toujours des moments où elle se venge, ne fût-ce qu'en usant ceux qui la dominent tout comme ceux qui la subissent. Puis il y eut de la douleur. La femme qu'il avait épousée mourut. Il la regretta vivement. Dans les derniers temps de ses séjours parmi nous, rue du Bac, rue Notre-Dame-des-Champs, etc., il était devenu ce frêle et sévère seigneur que rappelle si bien la photographie gravée dans ce numéro. Je vous le dis, il y avait une bien grande inquiétude sous ce flegme ironique, et bien du tourment sous cette bonne grâce...

Très peu de jours avant sa mort, Whistler tint à faire dans Londres une promenade en calèche découverte, redressant sa taille amaigrie et son visage très ravagé.

Tout ceci est bien incomplet pour une étude, à côté de si nombreuses et si fidèles reproductions de ses œuvres capitales. Mais, peut-être, plus de paroles auraient-elles eu l'inconvénient de trop cerner des contours et d'alourdir des accents.

ARSÈNE ALEXANDRE.

L'abondance des matières nous empêche de parler, dans ce numero, du peintre Gauguin, qui vient de mourir à Taïti. Nous nous réservons de le faire avec quelques details dans un prochain fascicule en reproduisant un nombre de ses tableaux et de ses sculptures suffisant pour donner de son œuvre une idée à peu près complete.

N. D. L. D.



WHISTLER. — « SYMPHONY IN WHITE N° III »
(Symphonie en blanc n° III)

COURRIER DE LONDRES

Le Tau d'ivoire acquis par le British Museum

Un groupement artistique, « les Amis du British Museum », analogue à la Société des Amis du Louvre, vient, sur ma proposition, d'offrir à notre Département du Moyen Age un objet d'un aussi grand intérêt archéologique qu'artistique. C'est la partie supérieure d'un *tau* ou crosse d'ivoire, sculpté dans une dent de morse, de travail anglais et du premier quart du xie siècle. Cet objet avait été récemment découvert dans le jardin d'un clergyman d'Alcester, dans le comté de Warwick.

Une bonne reproduction de ce monument me dispensera d'en faire une longue description. Je crois qu'il serait difficile de trouver, dans les crosses d'ivoire les plus célèbres des collections publiques, plus de caractère et plus de vigueur d'exécution. La noblesse de forme incurvée, que termine une tête de griffon, fait regretter que la partie correspondante ait disparu. Je ne crois pas qu'il soit possible d'affirmer avec quelque exactitude quel en pouvait être l'aspect original. Toutefois, quelques indications peuvent encore nous guider. Quelques traces d'or encore adhérentes nous font supposer que tous les fonds devaient être dorés. Il est vraisemblable que tous les détails de la décoration florale devaient être colorés. Il nous reste si peu d'exemples de travail de ce genre, que nous ne pouvons appuyer notre hypothèse sur de fortes références. Mais nous pensons que les manuscrits anglo-saxons du siècle qui a précédé la conquête normande offriraient de précieux points de comparaison.

La très grande importance de ce petit monument du moyen âge pour les collections du British Museum, c'est que nous avons ainsi un spécimen de l'art national anglais non influencé par l'art continental, et ne lui étant nullement inférieur. Ainsi nous est révélée l'existence d'écoles artistiques indépendantes, en Angleterre, aux xe et xie siècles, pour lesquelles l'étude des manuscrits n'offrent qu'un champ très limité.



SCEAU EN IVOIRE DU MINISTRE GODWIN
(Milieu du xe siècle)
(British Museum)

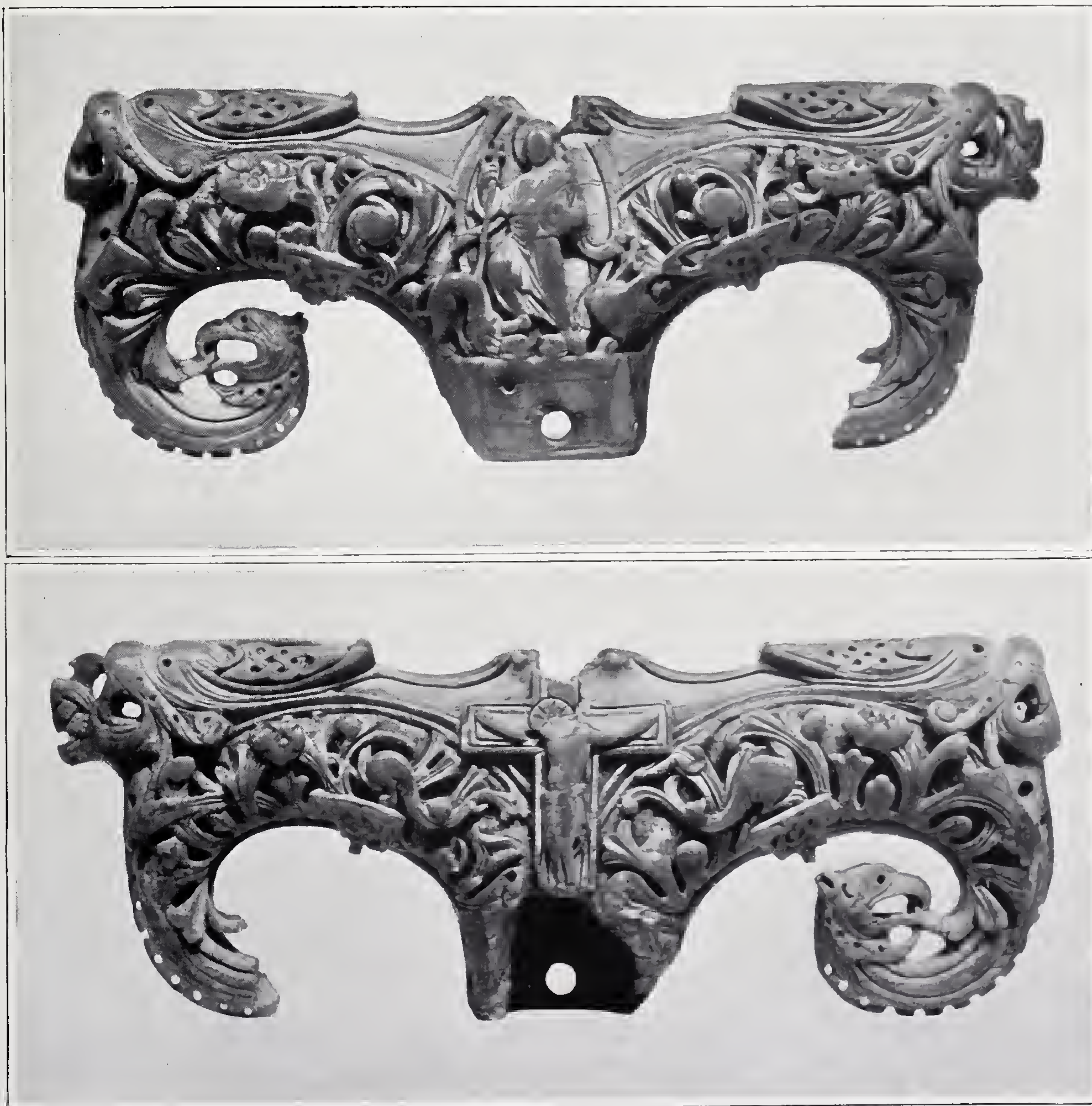
En dehors des manuscrits, il n'existe, à ma connaissance, qu'un seul objet d'origine anglaise qu'il soit possible d'en rapprocher, travaillé également dans l'ivoire et d'une époque plus ancienne. C'est la matrice circulaire d'un sceau du ministre Godwin, qui doit appartenir au milieu du xe siècle.

Il est surmonté d'un groupe sculpté en relief, représentant la Sainte Trinité, dans lequel certains détails et le style des draperies rappellent vivement la figure de Notre-Seigneur dans le tau, quoiqu'il y ait, dans le premier monument, beaucoup moins de vigueur et de liberté dans la composition.

Pour ce qui est des détails ornementaux, la date de la crosse est confirmée par l'étude des manuscrits conservés au British Museum et peut être, selon toute vraisemblance, assignée à la fin du xe siècle ou au commencement du xie. La principale de ces références est le fameux Benedictional de saint Ethelwold, évêque de Winchester, appartenant actuellement au duc de Devonshire, et un autre ouvrage, écrit probablement pour le même prélat, et qui se trouve aujourd'hui au British Museum (collection Harleian). Dans ces deux manuscrits, la décoration ornementale des marges est de style identique à la décoration florale du tau, où le caractère naturaliste apparaît toutefois plus frappant que dans les manuscrits.

Il est, je pense, inutile d'expliquer ici l'usage des crosses en forme de tau ; M. Adrien de Longpérier a traité la question dans une courte étude de la *Revue Archéologique* (t. IV, 1847, p. 316), et, plus récemment, M. Rohault de Fleury en a donné plusieurs images dans son ouvrage *la Messe*. Il ne nous reste qu'une indication intéressante à ajouter : c'est que l'endroit où fut découvert ce petit monument était l'emplacement de la célèbre abbaye bénédictine d'Evesham, dans le comté voisin de Worcester, fondée par le roi de Mercie en l'année 701, et il y a quelque probabilité qu'il peut avoir été fait pour un des grands évêques saxons d'Evesham.

CHARLES H. READ,
Conservateur au British Museum.



TAU EN IVOIRE. — (Commencement du xie siècle)
(British Museum)

La Restauration de l' « Autel Paumgartner » de Dürer

Les lecteurs des *Arts* n'ont peut-être pas oublié l'impitoyable restauration infligée, il y a quelques mois, aux volets du triptyque de Dürer dit « autel Paumgartner » et l'émotion suscitée par cette nouvelle, au grand étonnement du conservateur de la Pinacothèque de Munich (1). Encore tout émerveillé du résultat prodigieux de l'opération qui, disait-il, avait fait disparaître, sans nécessiter la moindre retouche, des repeints vieux de trois cents ans, M. Karl Voll, loin de rien regretter, nous annonçait la restauration du panneau central, la *Nativité*, où il espérait retrouver les figures de donateurs recouvertes au XVIIe siècle par les couleurs de Fischer.

Ce nettoyage vient d'être terminé et a remis au jour, en effet, ainsi qu'on peut le voir ci-dessous, huit petites figures de donateurs et donatrices, agenouillées aux angles inférieurs du tableau, en même temps qu'il faisait reparaître dans le ciel l'étoile des Mages. Comme l'on ne risquait à cette restauration que la perte d'une hache et d'un morceau d'escalier insignifiant, nous aurions mauvaise grâce à ne pas reconnaître qu'il y a eu, cette fois, gain réel, et — de même que nous préférons la *Madone* retrouvée au dos de l'un des volets à la couche d'ocre rouge qui la recouvrait — à ne pas préférer l'état nouveau de ce panneau central, *s'il est la restitution intacte, sans retouches, de la peinture primitive* (2). Aujourd'hui comme il y a six mois, en effet, ce qui importe uniquement, c'est l'intégrité de l'œuvre originale de Dürer : est-elle sortie de ce nettoyage absolument vierge de toute collaboration ? Toute la question, nous le répétons, est là et n'est que là.

(1) Voir *les Arts* de février, mars et avril 1903.

(2) Un article de la revue munichoise *Die Werkstatt der Kunst*, qu'on nous communique au moment de mettre sous presse, annonce que les figures des donateurs sont peintes *à l'huile*, et cela dans un tableau peint *à tempera !*

C'est ce qu'on semble n'avoir pas encore bien saisi en Allemagne, si nous en croyons un article paru dans le numéro de juillet de la jeune revue berlinoise *Kunst und Künstler*, et signé de M. Max J. Friedlænder, conservateur adjoint des musées de Berlin. Soucieux avant tout, comme M. Voll, d'exactitude historique, habitué à voir pratiquer couramment dans les musées d'Allemagne — il l'avoue plus loin — ce qui nous avait semblé une opération singulièrement audacieuse, il ne peut s'empêcher de qualifier d'« absurde », comme M. Voll l'avait traité de « pervers » et de « risible », le sentiment qui nous portait à condamner une restauration entreprise moins par amour de Dürer que par amour du document, au risque, disions-nous, « de faire disparaître encore un peu plus de l'œuvre primitive ». Il nous excuse, d'ailleurs, à cause de la croyance où nous étions (et dans laquelle nous persistons, puisque M. Voll n'a pas démenti l'assertion très nette du compte rendu donné par la revue *Die Kunst* : « *Auch sind dabei die durch den Uebermaler beschædigten Theile wiederhergestellt worden* — en outre, on refit les parties endommagées par les repeints »), que l'œuvre de Dürer avait pu être retouchée par le restaurateur. Et il termine par quelques aveux intéressants :

« Nous voyons ici aux prises la conception française et la pratique allemande. En Allemagne on a trop touché aux vieux tableaux ; en France, trop peu. Nous avons, par suite, à déplorer bien des dégâts du fait de restaurateurs trop énergiques (1), mais, du moins, nous avons le petit avantage d'avoir retenu quelque chose de ces coûteuses expériences. En France, on n'a pas causé grand dommage aux vieilles peintures, mais on ne leur a pas non plus fait grand bien, et le Louvre peut être regardé comme une galerie inconnue, car des milliers de finesses, de nuances et d'intentions des maîtres sont ensevelies sous une multiple couche de crasse et de vernis décomposés. Aucun nettoyage ne vaut une restauration complète *(Verputzung)* ; et il convient qu'un conservateur conserve ; mais un système qui, pour conserver une peinture, conserve aussi les maladies, les dégradations et les déformations ne doit pas être regardé comme le dernier mot de la sagesse en matière d'hygiène des tableaux. »

(1) La disparition de l'*Ange de l'Annonciation*, non retrouvé au revers d'un des volets du triptyque, alors que la *Vierge* l'a été sur l'autre, ferait-il partie, peut-être, de la liste de ces dégâts ?

Tout en faisant observer que, dans le cas actuel, il ne s'agit nullement de crasse et de vernis décomposés dont nous ayons demandé la conservation, nous livrons ces réflexions aux vrais amis des vieux maîtres ; ils décideront quel système est préférable, de celui qui, tout en déplorant qu'on ait « trop touché » aux tableaux anciens, n'estime cependant pas payer trop cher de la perte de maintes œuvres d'art le « petit avantage » d'une science plus ou moins incertaine et d'une restauration parfois heureuse, — ou du système qui, érigeant en principe le respect des maîtres et du patrimoine qu'ils nous ont légué, ne refuse à leurs ouvrages aucun des soins que ceux-ci réclament, mais s'en tient à cette maxime : *conserver* et non *restaurer*.

Si grande que soit notre estime pour M. Friedlænder nous souhaitons que sur ce terrain la conception française continue à diverger de la conception allemande, — jusqu'au jour où, espérons-le, un peu plus d'amour réel pour l'art et l'œuvre du passé viendra disputer dans l'âme des savants d'outre-Rhin la place qu'y occupent trop exclusivement la passion du vieux neuf et le souci de la science sèchement cultivée pour elle-même.

AUGUSTE MARGUILLIER.



AVANT LA RESTAURATION



APRÈS LA RESTAURATION

Clichés F. Bruckmann (Munich).

ALBERT DÜRER. — LA NATIVITÉ. — PANNEAU CENTRAL DE L' « AUTEL PAUMGARTNER »
Pinacothèque de Munich

LES ARTS

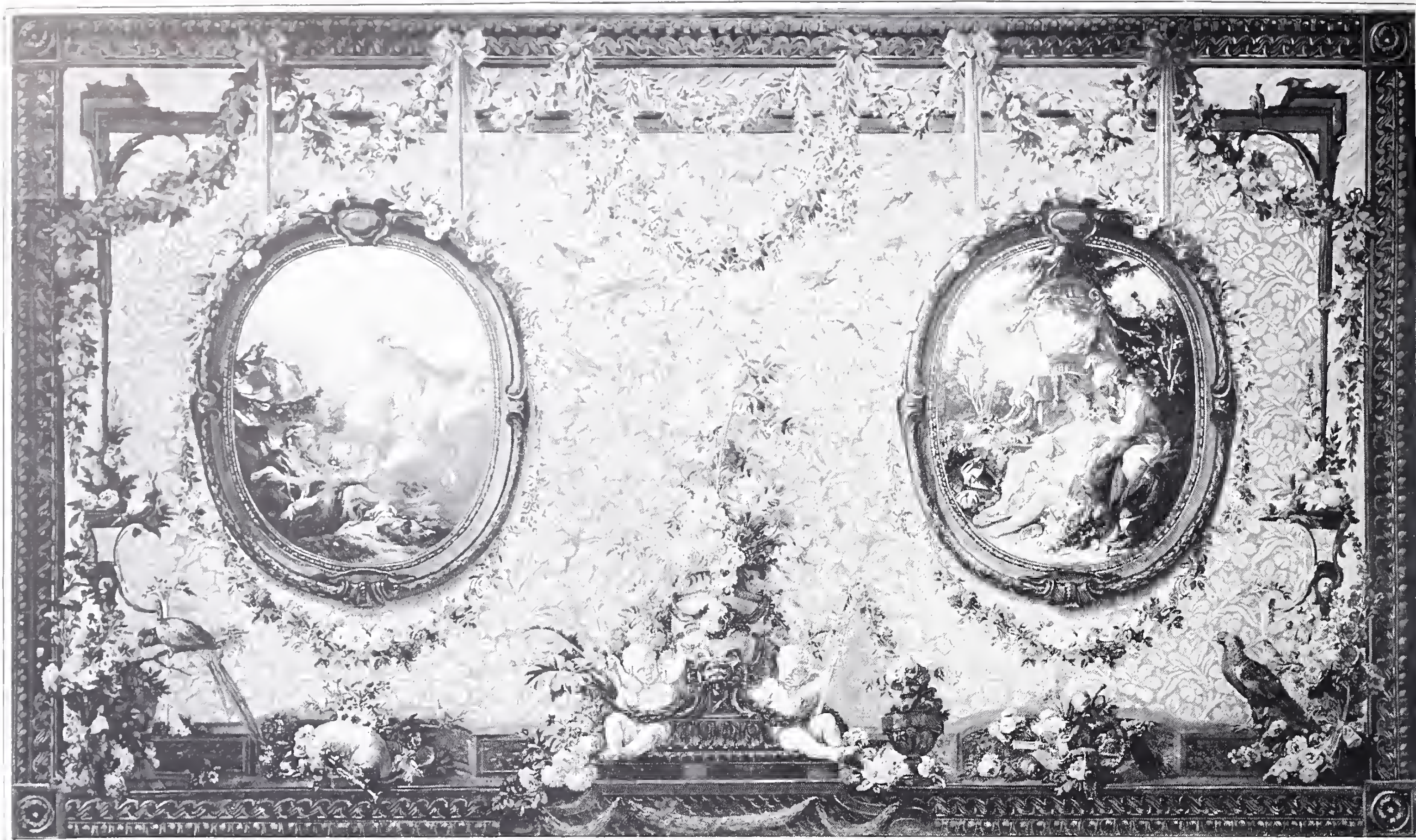
Nº 22 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Octobre 1903



Cliché Braun, Clément & Cie.

REMBRANDT VAN RIJN. — LE PORTE-DRAPEAU

(Collection de M. le baron Gustave de Rothschild)



« L'AURORE ET CÉPHALE. » — « VERTUMNE ET POMONE »
SUR FOND DAMASSÉ JAUNE. — MOBILIER NATIONAL (Présidence de la Chambre)

LES TAPISSERIES DES GOBELINS

SUR LES CARTONS DE F. BOUCHER



MÉDAILLON DE
« VERTUMNE ET POMONE » SUR FOND DAMASSÉ ROSE
(Musée du Louvre)

Le 1er juin 1749, M. d'Isle, contrôleur des bâtiments et directeur de la Manufacture des Gobelins, était invité par le Directeur général à mettre à la disposition de Boucher la salle de la bibliothèque des Gobelins, occupée par Pierre-Josse Perrot (1). Boucher en prit possession le 1er mai 1750, pour y exécuter les tableaux-modèles de deux pièces de tapisseries destinées à la Muette. *Le Lever* et *le Coucher du Soleil* furent donc ses œuvres de début aux Gobelins. Dans un mouvement d'admiration, Madame de Pompadour obtint du Roi que tableaux et tapisseries fussent traités pour elle, et à ses propres frais.

En 1753, les tableaux étaient retirés des mains des tapissiers des Gobelins et exposés au Salon (2) avec le bienveillant assentiment de la marquise, ainsi qu'en témoigne une lettre de M. de Vandières à Cozette, au 31 juillet 1753 : « *Vous préviendrez, Monsieur, le sieur Boucher que ma sœur a consenty que ses deux tableaux représentant* le Lever *et* le Coucher du Soleil *fussent exposés au Louvre. Conciliez-vous les moyens nécessaires pour que cela vous fasse perdre le moins de temps possible.* — Signé : VANDIÈRES. »

Le Lever et *le Coucher du Soleil* ont été exécutés en tapisserie, de 1752 à 1757, dans l'atelier de Cozette, et Jacques, le peintre de fleurs et

(1) Perrot était peintre des Menus-Plaisirs du Roi et peintre d'ornements aux Gobelins. En raison de son grand âge, il avait résigné ses fonctions de peintre des Menus depuis 1734. Il a exécuté pour les Gobelins les Portières de Diane et aux Armes de France, de nombreuses bordures. Il fit, pour la Savonnerie, des modèles de tapis.

(2) En 1764, on les vendait 9,800 liv. à la mort de Madame de Pompadour, et, en 1771, ils se trouvaient chez M. de Saincy. Ils sont actuellement dans la collection publique de Richard Wallace, à Londres.

« J'ai entendu plusieurs fois dire par l'auteur qu'ils étaient du nombre de ceux dont il était le plus satisfait. Ce jugement d'un artiste aussi modeste et aussi peu prévenu de ses talents que l'est M. Boucher, doit être cru. » C'est un expert qui écrivait ces lignes en 1766.



TENTURE ET MEUBLE DE F. BOUCHER SUR FOND DAMASSÉ ROSE
(Alentours de Jacques et Tessier), MANUFACTURE DES GOBELINS
(Collection particulière)

d'ornements, fut chargé en 1757 de fournir un modèle de bordure (1). Ces pièces ont servi quelque temps à Bellevue, puis l'échange en fut demandé au Roi contre six pièces des *Enfants jardiniers*. La Manufacture des Gobelins ne les recommença pas. Quel collectionneur, quel château royal possède de nos jours ces rarissimes exemplaires qui faillirent appartenir à Madame Geoffrin (2)?



TAPISSERIE A MÉDAILLON D'ENFANT
SUR FOND DAMASSÉ ROSE (Alentours de Jacques et Tessier)
(Musée des Arts Décoratifs de Berlin)

Boucher qui conservait ses fonctions de peintre à la Manufacture de Beauvais et qui avait aux Gobelins l'appui d'Oudry et de Madame de Pompadour, ne parait pas y avoir pu travailler librement, malgré le grand succès de ses tableaux, et bien qu'il fût nommé inspecteur en 1755, à la mort de son ami Oudry (3).

En dehors des deux pièces citées plus haut, il n'a donné aux ateliers des Gobelins qu'un tableau original : *Vénus chez Vulcain*, que nous pouvons voir au Louvre et qui faisait partie d'une suite des *Amours des Dieux*, commandée à quatre peintres différents : *Vénus chez Vulcain*, à Boucher; *l'Enlèvement d'Europe*, à Pierre; *Pluton et Proserpine*, à Vien; *Neptune et Amimone*, à Van Loo.

Ce minimum de travail a lieu de surprendre, d'autant plus que Boucher avait, en 1750, projeté de faire pour cette manufacture une suite de huit pièces sur Renaud et Armide (4) : *Renaud tombe dans les pièges d'Armide — Renaud dans le palais d'Armide — Renaud et Armide dans les jardins du palais d'Armide — Renaud délivré des enchantements d'Armide par les chevaliers danois — Renaud fuyant Armide*

(1) Une lettre de Cozette à M. de Vandières (3 juillet 1753) relate un accident survenu au sieur Farcy, 49 ans, ouvrier de tête, qui aurait été frappé de paralysie en travaillant à la piece du *Lever du Soleil*, d'après Boucher.

(2) 1765-1766. État des pièces demandées à acheter, sans bordures, par Madame Geoffrin:

Le Lever du Soleil, 25 sur 2.108; carré, 6.2 sur 4.8.

Le Coucher du Soleil, 23 sur 2.108; carré, 5.14 sur 4.12.

Monsieur Soufflot fera délivrer les pièces dites à Madame Geoffrin. — Versailles, 27 décembre 1766. — Signé : MARIGNY.

Madame Geoffrin avait offert 4,800 liv. Le comte de Chouwalow proposait 7,000 liv. avant Madame Geoffrin pour les mêmes pièces avec bordures; mais il quittait la France précipitamment sans en prendre livraison.

Il faut croire que Madame Geoffrin changea d'avis, puisque, le 6 septembre 1768, un nouvel ordre du marquis de Marigny enjoignait à Soufflot de remettre ces deux tentures à Neilson.

(3) Cette installation du nouveau directeur eut le plus vif succès auprès des entrepreneurs, qui remercièrent publiquement le surintendant des Bâtiments d'un choix aussi heureux.

(4) Voir notre article sur *les tapisseries de Beauvais sur les cartons de Boucher* (*Les Arts*, nº 7). Une des pièces des *Amours des Dieux*, qui représente Renaud dans les jardins d'Armide, est signée : BOUCHER, 1752.

— Armide, furieuse, quitte les îles Fortunez après avoir détruit le Palais enchanté — Renaud défait les Sarrasins armés pour venger Armide — Renaud, ayant suivi Armide après le combat, la trouve au moment où elle allait se donner la mort.

Les seules tentures qui aient assuré sa réputation aux Gobelins furent exécutées d'après lui par le tapissier en basse-lisse Neilson et pour le compte de ce dernier. C'étaient des tableaux accrochés sur un fond imitant le damas et plus ou



« LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE. » — TAPISSERIE SUR FOND DAMASSÉ ROSE
(Collection particulière)

moins chargés d'accessoires, d'ornements, de fleurs et d'oiseaux. Nous rappelons à ce sujet que la tenture de *Don Quichotte*, qui se répétait aux Gobelins depuis 1717, avait été conçue d'après le principe analogue d'un tableau entouré d'un cadre et placé sur un alentour également plus ou moins riche.

Audran avait depuis longtemps imaginé ces entourages dans les portières des *Dieux*. Il eut donc l'idée de placer les tableaux du maître dans des cadres ovales et sur des fonds entourés d'ornements et de fleurs. Après avoir exécuté ces tapisseries pour des particuliers — généralement des Anglais (1) — il en fit plusieurs suites qui servirent aux Présents du Roi.

Les peintres des alentours : Jacques pour les ornements et Tessier pour les fleurs, qui avaient exécuté leurs modèles sous la direction de Boucher, remanièrent plusieurs fois ces tableaux d'alentours, et ajoutèrent comme accompagnement des entre-fenêtres, des dessus de portes, des encadrements de cheminées et des meubles qui sont de véritables merveilles.

Boucher avait prêté et cédé à Neilson un certain nombre de ses tableaux, d'autres appartenant au Roi furent utilisés pour le même objet. Les plus connus sont :

Ovales en hauteur : *l'Amour et Céphale*, au Louvre ; *Vertumne et Pomone*, au Louvre ; *Vénus sur les eaux*, au Louvre.

Neptune et Amimone, *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée* (2), *la Pêche*, *la Diseuse de bonne aventure*, ces quatre tableaux au Grand Trianon, *Jupiter et Calisto*, *les Confidences ou le Secret*.

Deux pendants : *Aminte délivrée par Sylvie*, 2.90 × 1.30, *Sylvie secourue par Aminte*, au musée de Tours et au musée des Gobelins.

Deux pendants : *Sylvie fuit le loup qu'elle a blessé*, au musée de Tours; *Herminie secourant Tancrède*, au même musée.

L'Amour et Psyché, qui est souvent exécuté pour cette tenture, n'est pas de Boucher, mais de Belle, peintre des Gobelins.

Aux tableaux de Boucher, il faut ajouter deux médaillons d'enfants, dont les modèles existent encore aux Gobelins. L'un des deux : *un Amour allumant sa torche au soleil au moyen d'une loupe* (3) était le sujet d'une tapisserie qui fut brûlée en 1871.

Le Garde-Meuble National possède deux suites de ces tentures, une sur fond rose, en quatre pièces : *Vertumne et Pomone*, *l'Aurore et Céphale*, *Vénus sur les eaux*, *l'Amour et Psyché* (de Belle).

L'autre suite, à fond jaune, comprend les mêmes tableaux en trois pièces, l'une des tapisseries ayant les deux premiers sujets séparés par un vase de fleurs. Cette suite, dont le fond est très décoloré, décore un des salons de la présidence de la Chambre.

Les collections Impériales de Vienne possèdent une suite de quatre pièces avec les tableaux de *Vertumne et Pomone*, *l'Aurore et Céphale*, *la Pêche*, *la Diseuse de bonne aventure*.

Ces pièces furent données en présent, le 13 mai 1777, à l'empereur d'Autriche, qui voyageait en France sous le nom de comte de Falkenstein (1), avec d'autres cadeaux non moins précieux : un service de porcelaine de Sèvres, une tenture en basse-lisse des Nouvelles Indes (Gobelins), un ameublement complet de douze fauteuils, deux canapés, un écran (Gobelins), quatre portières des *Dieux*, six feuilles de paravent et des tapis de la Savonnerie.

En 1781, le 12 juin, le comte et la comtesse du Nord (grand-duc et grande-duchesse de Russie) recevaient également, lors d'un voyage en France, quatre pièces des *Amours des Dieux*.

En 1784, le prince Henri de Prusse, qui voyageait sous le nom de comte d'Œls, était gratifié d'un service de porcelaine de Sèvres de 25,462 livres 16 et d'une tenture de Boucher des Gobelins, dont il ne semble plus exister que la pièce exposée au musée des Arts décoratifs de Berlin. Nous la reproduisons ici.

Les tableaux de *la Diseuse* et de *la Pêche* appartenaient à Neilson (2). Il les échangea contre une de ses propres tentures qu'il revendit en Angleterre.

Ces deux tableaux sans bordures, qui furent exécutés pour Nicolas Beaujon par Cozette, sont actuellement dans le salon de la Chambre de commerce de Bordeaux. Ce même Cozette exécuta, en 1775, *le Boudeur*, d'après Greuze et certaine petite *Laitière*, d'après Boucher, dans l'intention de les vendre à la Reine, avec l'appui de Madame la maréchale de Mouchy.

Il existe de nombreuses suites de Boucher sur fond rose cramoisi, fond jaune ou fond mauve, dans les collections particulières françaises et anglaises. Ces tentures sont presque toujours accompagnées de meubles pour lesquels Tessier a exécuté des bouquets noués de rubans d'une superbe facture.

En 1792, il y avait sur les métiers, aux Gobelins, un certain nombre d'alentours pour les tableaux de Boucher. Une partie de ces alentours fut employée pour encadrer les tableaux de la suite de l'Histoire de France d'après Barthélemy, Brunet, Le Barbier et Vincent.

Jacques exécuta pour les Gobelins des petits modèles d'alentours qui existent encore à la Manufacture. Les médaillons sont de la main même de Boucher.

Nous croyons avoir catalogué aussi complètement que possible l'œuvre de Boucher aux Gobelins, comme nous l'avons déjà fait pour ses cartons de Beauvais. Si l'exécution en haute-lisse est supérieure à celle de Beauvais, si les alentours des tapisseries à fond jaune, mauve et rose complètent et encadrent plus magnifiquement les compositions de Boucher, cette œuvre admirable reste égale ici comme là-bas.

MAURICE VAUCAIRE.

(1) Les Anglais étaient, à cette époque, les clients de Neilson. Nous avons retrouvé aux Archives cette curieuse lettre du marquis de Marigny, frère de Madame de Pompadour, au Directeur de la Manufacture : *A M. Soufflot, le 29 juin 1764. — Il faudrait, Soufflot, tâcher de placer* à quelque Anglais, *ou autrement, les tapisseries que ma sœur avait fait ordonner aux Gobelins et qu'elle avait payées. Je vous demande sur tout cela le zèle et l'activité que vous mettez aux choses qui m'intéressent. Il faudrait aussi tâcher d'en faire autant pour les tapis de la Savonnerie. Alors on ferait remettre à la succession l'à-compte de 1,200 l. qui a été donné. Ecrivez-moi une lettre séparée pour l'arrangement que vous proposez au sujet du nouveau tapis que le Garde-Meuble réclame.* — MARIGNY.

(2) Ce tableau appartenait à Madame de Pompadour. La tapisserie du tableau du cours de 2 aunes 6, d'après ce tableau, fut exécutée en 1774 par Cozette pour Madame la comtesse du Barry. Cozette représentait à Madame la comtesse du Barry que, pour des pièces de même importance, Madame la marquise de Pompadour lui avait donné en 1752 cinquante louis pour *récompenses et honoraires*.

(3) Partie d'un tableau de *l'Astronomie*.

(1) Voir notre article sur *les tapisseries de Beauvais sur les cartons de Boucher* (*Les Arts*, août 1902).

(2) *Monsieur Soufflot fera délivrer au sieur Neilson la tapisserie de* Vénus sur les eaux, *de 3 aunes 1/4 sur 3 aunes 5/8, ce qui, à 260 l. l'aune, fait la somme de 3,369 l. 6,6 et recevra de lui en échange de ladite pièce deux tableaux de M. Boucher, l'un représentant* la Diseuse de bonne aventure *et l'autre* la Pesche. — *Versailles, le 16 avril 1767.* — Marquis de MARIGNY.



AQUAMANILE EN FORME D'OISEAU (XIIIe SIÈCLE) — LE LAI D'ARISTOTE (XIVe SIÈCLE) — FAUCONNIER (XVe SIÈCLE)

AQUAMANILES EN BRONZE

La Collection Chabrière-Arlès

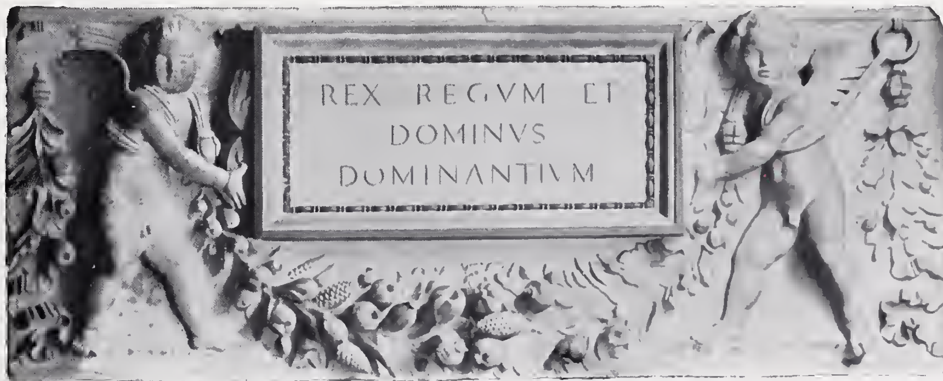
Au milieu des collections si variées que M. Chabrière-Arlès avait su, avec le goût le plus sûr et le plus patient, réunir au cours de sa vie, il nous a paru bon de grouper les meubles et les bois de la Renaissance, qui en forment véritablement la partie capitale, aussi bien par le nombre que par la qualité. Quelques-uns ont déjà figuré à diverses expositions rétrospectives : à celle de Lyon en 1877, à celle du Petit Palais en 1900; quelques autres n'ont jamais été publiés. Il paraîtra, je pense, intéressant de les trouver ici tous réunis. On se rendra mieux compte ainsi du merveilleux ensemble dont M. Chabrière tirait une juste fierté, dont il facilitait avec tant de bonne grâce l'accès aux amateurs ou aux artistes, et qui constitue un véritable musée des bois et des meubles de la Renaissance.

Avant d'en aborder l'étude, consacrons quelques lignes aux trois dinanderies qui nous ont servi de frontispice. De caractères très différents, elles sont représentatives des époques auxquelles elles appartiennent, et sont des types parfaits de cet art qui a fleuri pendant plusieurs siècles du moyen âge.

La première est une aiguière en forme d'oiseau, posant sur ses pattes de devant et en arrière sur la retombée de ses ailes. Le corps de la pièce est gravé d'ornements linéaires et d'une roue ornementale à l'attache de l'épaule, qui rappelle les lointaines et persistantes influences orientales. Ce même motif ornemental, nous le retrouvons fréquemment dans la décoration des tissus arabes ou d'esprit arabe. — Rappelant par quelque endroit une pièce analogue de la collection Martin Le Roy, où le corps de l'oiseau se termine par une tête humaine qui souffle dans une trompe, cette aiguière fait partie d'une série qu'on peut dater du XIIe au XIIIe siècle, époque où les ateliers de fondeurs de la vallée de la Meuse étaient déjà en pleine activité et produisaient en quantité ces ustensiles usuels qui sont parvenus jusqu'à nous.

Parmi les nombreux objets usagers que cette industrie fournissait, les aquamaniles constituent une suite infiniment curieuse par la bizarrerie et l'inépuisable variété de leurs formes. Nous venons de voir un objet dont la forme avait été empruntée au règne animal. La figure humaine n'y fut pas non plus négligée.

Un des deux aquamaniles dont nous voulons parler



BAS-RELIEF DE MARBRE BLANC. — Art italien. — XVIe siècle

(Collection Chabrière-Arlès)

représente un cavalier tenant d'une main les rênes, de l'autre, un faucon sur le poing, l'épée au côté et coiffé, sur ses cheveux longs, d'une coiffure bizarre, d'une espèce de béguin ou de toquet rond avec un bouton au centre assez semblable à ceux que portent les soldats anglais et d'où s'échappe une queue de cheveux qui pend entre les deux épaules.

D'après le type et le costume, quelque archaïque que paraisse une semblable pièce, il semble difficile de la faire remonter plus haut que le commencement du xve siècle.

Un peu antérieur semblerait le troisième aquamanile, représentant une femme assise sur le dos d'un homme à quatre pattes, dans lequel il faut rechercher la représentation du Lai d'Aristote; la jeune maîtresse d'Alexandre le Grand chevauche le vieux philosophe, glorieuse ainsi de l'avoir soumis à ses caprices, légende que le moyen âge a si souvent exploitée et dont il nous a laissé de si nombreuses figurations. La sculpture monumentale s'en est servie dans quelques-unes de nos cathédrales gothiques, notamment à Notre-Dame de Rouen, à Saint-Pierre de Caen et à la cathédrale de Lyon. L'aquamanile dont il s'agit, que les détails des costumes de l'homme et de la femme datent bien du xive siècle, est en cuivre et non pas en bronze, mais d'une très grande finesse de fonte.

Deux petites statuettes de bois sont dignes de retenir



TABLE EN NOYER. — Art français. — XVIe siècle
(Collection Chabrière-Arlès)



DRESSOIR EN NOYER. — ART FRANÇAIS. — FIN DU XVI[e] SIÈCLE
(Collection Chabrière-Arles)

notre attention avant que nous ne parlions des bois et meubles de la Renaissance. Ce sont deux figures de saintes femmes qui, dans un grand retable, devaient faire partie d'une mise au tombeau ou d'une descente de croix. L'une d'elles, qui fut, au Petit Palais en 1900, l'objet d'une universelle admiration, et popularisée par la publication qui en fut faite dans mainte revue d'art, est vraiment une belle chose, non seulement par un grand charme d'exécution et une fine élégance, mais encore par la beauté d'expression qui en émane. Il est vraisemblable qu'elle dut faire partie d'un ensemble d'un art achevé, d'un des plus beaux retables flamands du xve siècle qui aient vu le jour dans la région occidentale des Flandres. Debout, les mains croisées et abaissées, elle est en proie à une douleur concentrée, qu'indiquent le raidissement de tout son corps et la contraction de son visage. Longue, mince et élégante, elle est vêtue à la mode de la fin du xve siècle ; et tous les détails de son costume, les longs patins de ses pieds, la ceinture lâche qui ceint ses reins et ne rompt pas la belle ligne des plis verticaux de sa robe, sa haute coiffe rigide et plissée, contribuent à nous captiver. De plus, le bois a conservé complète sa riche polychromie, les ors brunis de la robe, les laques fines et teintées de rose du visage et des mains.

L'autre figure, un peu plus lourde et épaisse, ne manque cependant pas d'intérêt et de caractère. Le long manteau qui la drape complique un peu la disposition des plis cassés et mêlés. Complètement polychromée comme la précédente, elle porte entre ses mains une monstrance qui est une réelle et véritable orfèvrerie.

Ce sont les bois et les meubles du xvie siècle, surtout français, qui triomphent dans la collection de M. Chabrière-



TABLE EN BOIS DE NOYER. — Art français (Région bourguignonne). — xvie siècle
(Collection Chabrière-Arlès)



ARMOIRE EN BOIS DE NOYER SCULPTÉ. — ART FRANÇAIS. — RÉGION LYONNAISE. — XVIe SIÈCLE
(Collection Chabrière-Arles)

Arles, et donnent aux salles où ils se trouvent réunis un caractère d'élégance et d'unité tout à fait rare. Et quels merveilleux supports offrent aux objets d'art, petits bronzes ou céramiques, les beaux dressoirs dont nous allons avoir à nous occuper!

Comme pièces du xve siècle, ayant encore conservé dans leurs décors toutes les formules gothiques, je ne vois guère à citer que deux monuments. Un panneau de bois de mélèze, que le temps a bruni, et dont les montants, se croisant en ogive, sont reliés par une cordelière à gros glands croisés, me paraît, par la nature du bois d'essence méridionale et le caractère de la composition un peu compliquée, pouvoir être attribué à l'Italie (p. 12). On remarquera sur les fonds ces longues tiges aux extrémités étoilées de fleurs plates et épanouies dont les ferronniers ont tiré un heureux parti plus tard et jusqu'à nos jours.

L'autre pièce du xve siècle est une petite armoire rectangulaire dont la face est divisée en une série de petits panneaux sculptés d'un réseau de longues feuilles de chardon finement ajourées et fouillées à deux plans différents. Sur le volet principal inférieur est un écu armorié, et l'ordre général du meuble comporte trois rangées de vantaux et de layettes.

Bien que ce meuble en chêne soit d'une décoration un peu uniforme, ce n'en est pas moins un meuble curieux et rare, et qui nous offre un excellent exemple de ce que l'on faisait en Allemagne à la fin du xve ou au commencement du xvie siècle.

* * *

Ces deux bois nous permettent de rappeler en quelle étroite union progressaient, au moyen âge, les différents arts industriels, et que, disciplinés et respectueux du grand art majeur contemporain qui les régissait tous, l'Architecture, ils en épousaient les formules et en utilisaient les éléments décoratifs selon les lois qui leur étaient particulières. Il n'en sera pas absolument de même au siècle suivant. Tout en étudiant les meubles du xvie siècle, que la collection Chabrière nous présente en abondance, il nous sera permis de constater que si l'architecture leur fournit toujours des formes de construction, c'est à l'antiquité classique que les artistes du meuble iront dorénavant demander leurs inspirations, et qu'ils interpréteront selon le génie de leur race les motifs qu'ils lui emprunteront.

Avec le xvie siècle, on voit les meubles se couvrir de bas-reliefs et même de figures de haut relief empreintes de toute la pureté de dessin de la belle époque de la Renaissance. Quand des dispositions architectoniques leur servent d'encadrements, elles dérivent, comme il vient d'être dit, de l'architecture contemporaine tout imbue de l'enseignement de l'Antiquité classique. Mais souvent aussi, avec le goût du luxe et le souci de faire montre de leur habileté, les ouvriers du meuble tombèrent dans toutes sortes d'exagérations. Les ornements furent prodigués sans mesure, les mascarons, les gaines, les figures hybrides, les arabesques, chargent la pièce dont ils devaient constituer la décoration. Il ne reste plus de place aux surfaces pleines pour le simple effet d'un beau profil ou d'une belle ligne.

Un de ceux qui se sont le mieux passionnés pour les bois de la Renaissance et qui les ont aimés d'un goût sûr et raffiné, M. Edmond Bonnaffé, leur a consacré tout un livre *(Le Meuble en France au* xvie *siècle)*, où il a tenté un classement géographique des différents styles qui les caractérisent. Il ne semble pas y avoir tenu compte suffisamment



PANNEAU EN BOIS DE MÉLÈZE. — Art italien. — xve siècle
(Collection Chabrière-Arlès)

de l'internationalisme de l'art, commun à cette époque à tous les arts, ni du caractère nomade des artistes, qui portaient leurs recettes de province en province, soumis aux lois de la demande des seigneurs ou des abbayes. Il n'a pas davantage, à mon sens, reconnu l'impérieuse influence de l'architecture sur l'art de travailler le bois, et rapproché



CRÉDENCE. — Art français. — Région lyonnaise. — XVIe siècle
(Collection Chabrière-Arlès)

certains éléments décoratifs des meubles des monuments de pierre qui en présentent d'analogues : si bien que des meubles trouvés dans une province se trouvaient parfois à de grandes distances de leurs prototypes monumentaux, desquels ils auraient gagné à être rapprochés. Il paraît ainsi bien difficile d'opérer un classement rigoureux d'objets aussi mobiles.

M. Émile Molinier, qui s'occupa plus récemment du



PETITE ARMOIRE EN NOYER. — Région du centre de la France. — XVIe siècle
(*Collection Chabrière-Arlès*)

bois dans un des volumes (le deuxième) de son *Histoire des Arts industriels*, tout en ne rejetant pas, de parti pris, un classement par provinces, souvent commode, et que justifie en définitive l'existence avérée, reconnue, d'ateliers de huchiers qui existèrent un peu partout en France au XVIe siècle, s'est efforcé d'établir d'une façon plus rationnelle, pour les meubles français de la Renaissance, deux grandes périodes, la première comprenant les règnes de Louis XII et de François Ier, et offrant des formes du moyen âge, à décors encore gothiques; la seconde, où, sous l'influence des graveurs et des architectes, les huchiers tendent à reproduire des monuments d'architecture classique, mais en les interprétant librement, et en en tirant des conceptions et des formes personnelles. Le modèle dessiné ou gravé circule d'atelier en atelier, et nous voyons naître ainsi trois ou quatre styles qui se développent selon la vogue dont ils jouissent dans les provinces sur lesquelles ils rayonnent. Il est permis alors de reconnaître que le style de Jean Goujon ou de Du Cerceau est plus généralement adopté dans les pays de l'Ile-de-France ou de la Normandie; que le style d'Hugues Sambin ou de Bernard Salomon est plus en faveur dans les ateliers de la Champagne, de la Bourgogne, ou de la Provence et du Languedoc.

* * *

Ces considérations générales vont trouver à s'appliquer à la série des meubles que nous allons étudier, et tels que nous n'aurions point su en rencontrer de meilleurs exemples. Presque tous ont figuré à l'exposition rétrospective de Lyon, en 1877, et ont été reproduits dans le beau recueil de planches qui fut publié à cette occasion par M. Giraud, conservateur des musées archéologiques de la Ville.

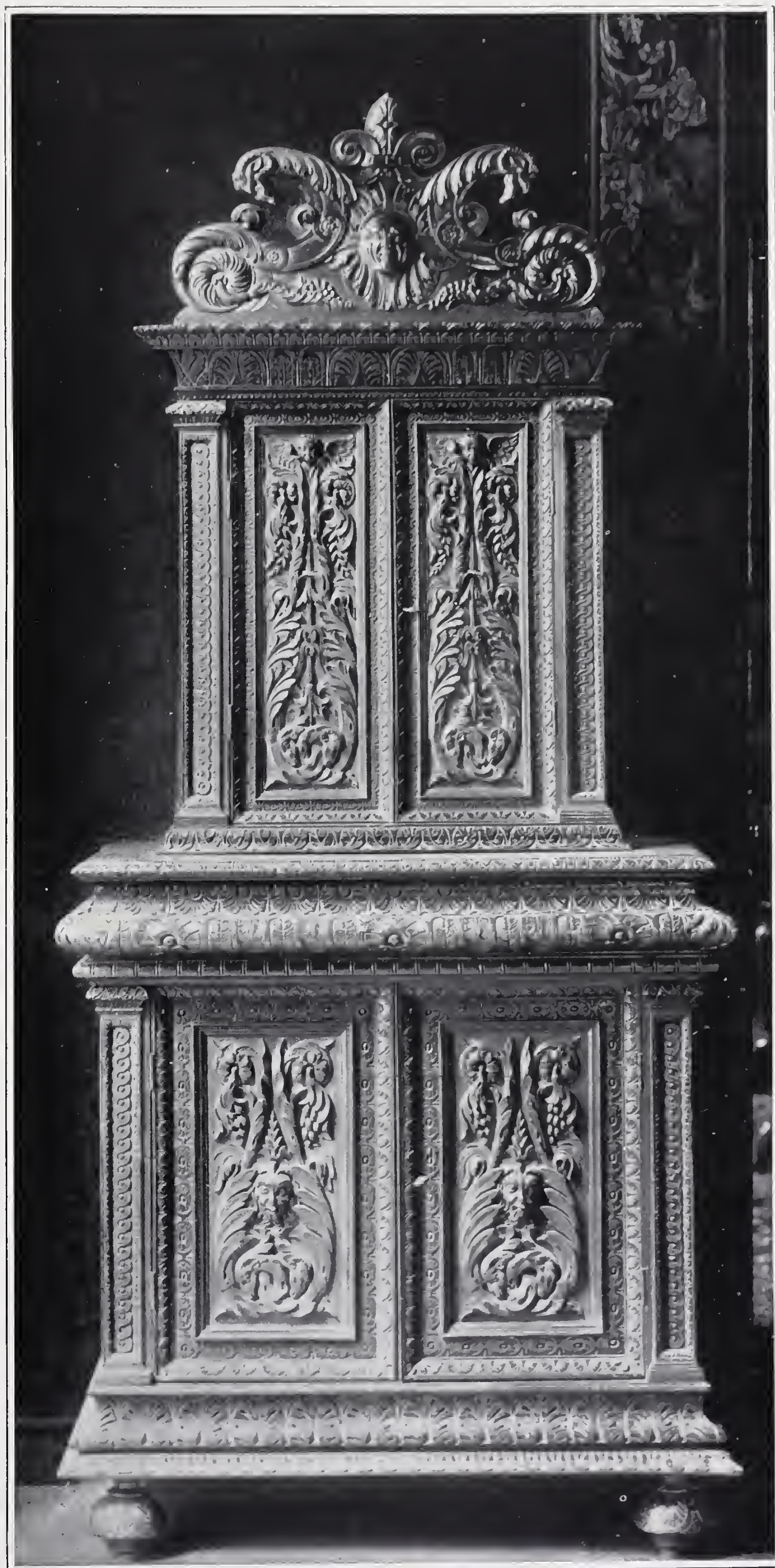
Parmi les meubles de la première Renaissance française, est une chaire justement célèbre qui, de la collection ancienne de M. Carrand, est passée entre les mains de M. Chabrière, dont le coffre présente encore les serviettes plissées familières à l'art gothique, et dont le dossier, formé d'un panneau compris entre deux pilastres, porte un buste saillant de vieille femme porté par un candélabre central surmonté d'une figure d'enfant nu (le *putto* italien). De chaque côté, des rinceaux développent

leurs volutes, terminées par des oiseaux échassiers. Sculpté dans une planche de noyer clair tirant légèrement sur le rouge, ce panneau est admirable de liberté et de simplicité, et ne surcharge pas d'une sculpture trop touffue le coffre inférieur, qui a conservé la simplicité traditionnelle. Cette chaire peut être considérée comme un type absolument parfait des meubles de la première Renaissance, par la souplesse de sa sculpture et sa sobriété.

Du même caractère et d'une non moins grande beauté est un panneau de noyer, étroit et haut décoré d'un buste d'homme en fort relief porté également par un candélabre d'où s'échappent des rinceaux dont la sculpture est d'une rare décision et d'une fière énergie. Ce caractère particulier de bustes de profil, de face ou de trois quarts inscrits dans des médaillons circulaires ou ovales, et généralement en fort relief, entourés soit d'une simple moulure, soit d'une couronne de feuillages, semblent indiquer sinon une même origine pour les meubles qui les portent, du moins une même influence artistique. Sauf la forme même des meubles, qui est demeurée gothique, l'origine de la décoration est bien italienne. M. Bonnaffé, et après lui M. de Champeaux et la plupart de ceux qui se sont occupés de l'histoire du bois, ont attribué à l'Auvergne tous les meubles qui présentaient ces caractères particuliers. — M. Molinier, au contraire, remontant aux sources mêmes de tous les arts mineurs, à l'architecture, retrouve tous ces caractères particuliers dans les monuments italianisés des bords de la Loire et de l'Ile-de-France; les médaillons à l'italienne du château de Gaillon peuvent être considérés comme les plus célèbres prototypes du genre.

D'un semblable caractère et pouvant être classé dans la même série, est un délicieux coffret en noyer (p. 16) décoré de deux Chimères à l'opulente chevelure, dont le corps et les bras se terminent en amples volutes feuillagées, et qui sont d'un modelé si gras et si fin qu'on les croirait de cire. Ce coffre, qui provient de Charly, a été considéré par M. Bonnaffé comme étant lyonnais, alors qu'il semble se rattacher intimement au groupe précédent.

Un absolu chef-d'œuvre du bois, et qui tient une place importante dans cette série, est une autre chaire à haut dossier, dans laquelle le noyer, d'un brun rouge, a, par sa patine, atteint la beauté de matière du bronze. Le siège est formé de deux panneaux décorés chacun d'un buste en ronde bosse entre deux pilastres feuillagés. Le dossier, d'une riche ornementation, porte,



PETITE ARMOIRE EN NOYER. — Région méridionale de la France. — Fin du XVIe siècle
(Collection Chabrière-Arles)

entre deux pilastres, une figure d'enfant nu portant sur sa tête une corbeille de fruits et accosté de deux enfants adossés dont les corps se terminent en volutes formées d'oiseaux et d'autres enfants. — D'une moins grande sobriété que la première chaire dont nous nous sommes occupés, d'une décoration plus compliquée et plus riche, ce meuble doit être admiré pour son extraordinaire exécution, pour ses reliefs si accentués, destinés à accrocher les lumières.

Une troisième chaire de la collection Chabrière, que nous citerons ici pour ne pas avoir à y revenir, décorée, sur son dossier, d'une figure de Bacchus et d'accotoirs terminés par des têtes de béliers, est d'une ordonnance un peu froide et d'un moins grand intérêt. Elle est d'ailleurs d'un caractère différent de celui que nous venons d'étudier et ne peut guère être antérieure à la fin du xvie siècle.



COFFRE EN NOYER. — Art français. — XVIe siècle
(Collection Chabrière-Arlès)

* * *

Les dressoirs ou buffets, dont il fut fait usage déjà au xve siècle, reçurent, au xvie siècle, une destination analogue, tout en se modifiant légèrement. Parfois les deux étages s'évident, et d'autres fois c'est l'étage inférieur, la base du meuble, qui reçoit l'armoire.

Un superbe dressoir de la collection Chabrière rappelle cet ancien usage de meubler l'étage inférieur, demeuré vide, par des ornements d'architecture rappelant les dispositions de l'étage supérieur. Porté par des pilastres cannelés, qui se répètent à l'étage supérieur où ils séparent deux vantaux décorés en leurs centres d'un mufle de lion entouré d'arabesques champlevés, ce meuble, si simple et si pur, est intéressant en ce qu'il semble avoir été dessiné par un architecte qui a tenu avant tout à lui conserver toute la valeur et la pureté de ses lignes, et n'a point voulu en rompre l'équilibre par des sculptures trop souvent inconsidérées.

Un second dressoir tout à fait caractéristique (p. 13), d'un style que l'on constate dans un bon nombre de meubles de la seconde moitié du xvie siècle, nous montre des chimères en supports d'angles auxquelles le sculpteur a donné une importance qu'on ne saurait rencontrer dans aucun



COFFRE EN NOYER. — Art allemand. — Fin du XVe siècle
(Collection Chabrière-Arlès)

autre, et qui se répètent en plus faible relief sur les vantaux. On ne saurait s'empêcher de contester à ces immenses chimères leurs disproportions aussi bien de leurs têtes minuscules à leurs corps démesurés, que par rapport aux lignes générales du meuble. Ici, il est manifeste que le souci de sculpter l'a emporté sur tout le reste, et c'est la plus fréquente erreur des meubles nés dans les régions bourguignonne et lyonnaise sous l'influence directe de Hugues Sambin. Mais il faut reconnaître que l'habileté à sculpter n'a peut-être jamais été plus prestigieuse que dans ces ateliers, et, pour la finesse et la force, ce meuble peut être proposé comme un magnifique exemplaire de cette école, qui conserva toujours une grande simplicité de facture et de la largeur d'exécution. On peut noter comme un caractère très franc de meubles de ce genre, et que les faussaires n'ont pas toujours pensé à respecter scrupuleusement, la



TABLE EN NOYER. — Art français. — Région lyonnaise. — XVIe siècle
(Collection Chabrière-Arlès)

simplification de modelé des figures des sirènes, et cette arête du nez taillé en a-plats, sans arrondis, comme par trois nets coups de ciseau. Passé de la collection Sennegon dans la collection Chabrière, ce grand dressoir y a toujours, avec assez juste raison, été considéré comme sorti de la région lyonnaise, et nous pouvons l'y tenir pour capital.

Un troisième dressoir, dont le corps supérieur est divisé en trois panneaux d'armoire décorés de figures de la Terre, du Feu et de l'Eau, montre bien toute la différence qui le sépare des meubles de la Bourgogne et de l'Auvergne, sculptés avec décision et fermeté. Ici, les figures, cependant très typiques, sont courtes et d'une exécution relativement maladroite. Ce meuble a jadis été attribué à la région normande, et rien ne nous autorise à ne pas nous ranger à cette opinion.

GASTON MIGEON.

(A suivre.)



J.-F. MILLET. — LE FOUR

La Collection de don Pablo Bosch

A MADRID



Si les célèbres galeries espagnoles de l'infant don Sébastien de Bourbon et du duc de Pastrana ont été dispersées, si les grandes collections du duc d'Osuna et du marquis de Salamanca ont été livrées au feu des enchères, il y a déjà pas mal d'années, Madrid renferme toujours des cabinets d'amateurs, pour employer une expression du XVIIIe siècle, qui, bien que moins connus et moins importants, méritent cependant une étude attentive. Parmi ceux-ci il faut compter celui que don Pablo Bosch, avec un goût subtil et un fin discernement, a constitué dans sa villa édifiée au milieu de jardins, à l'extrémité de la calle Serrano, dans ce quartier neuf qui sera demain le plus beau de Madrid.

Cet amateur, sensible à toutes les manifestations artistiques, ne s'est pas contenté de réunir des tableaux; il possède aussi quelques sculptures, des médailles, parmi lesquelles de beaux morceaux des modeleurs italiens de la Renaissance et surtout des pièces se rapportant à la numismatique castillane, enfin des émaux, particulièrement des croix de congrégation ; néanmoins, ce sont encore les peintures qui fournissent la partie la plus intéressante de sa collection.

La plupart des toiles recueillies par don Pablo Bosch sont de maîtres hautement appréciés aujourd'hui mais qui l'étaient beaucoup moins tout dernièrement encore ; aussi faut-il féliciter l'habile amateur de son flair délicat qui les lui a fait discerner et découvrir. Il a eu des rencontres heureuses, des bonnes fortunes rares, trouvailles faites toutes sur cette terre d'Espagne qui, à un moment donné, de l'époque de Jeanne la Folle à celle de Philippe IV et même de Charles II, le dernier des souverains de la Maison d'Autriche, a accaparé la plupart des chefs-d'œuvre créés dans les Pays-Bas et l'Italie.

Occupons-nous d'abord des ouvrages castillans qui de droit tiennent une large place dans cette galerie.

Luis de Morales, un des ancêtres de la peinture espagnole, à peu près inconnu hors de sa patrie, est certes un des plus grands artistes qu'elle ait produits. Son dessin maigre, mais profondément pénétrant et ressenti, le fait proche parent des primitifs flamands; sa couleur chaude, lumineuse et transparente ressemble à celle des Bellini et des Giorgione. Le vieux maître cependant ne visita pas plus les bords de l'Escaut que les lagunes de l'Adriatique ; il est même douteux qu'il ait jamais quitté la ville de Badajoz où il est né et où il mourut dans un âge très avancé, pauvre et oublié. Ses œuvres sont des plus rares, aussi est-ce une chance inespérée de trouver de cet artiste chez don Pablo Bosch, une *Vierge*, *l'Enfant Jésus dans les bras*. La jeune mère au visage à l'ovale parfait, aux yeux abrités de longs cils abaissés, aux formes un peu graciles, soutient dans ses bras, avec des mains aux mouvements précieux et enveloppants, l'Enfant-Dieu qui, dans un geste délicieusement naïf, soulève de la main gauche le voile qui couvre l'épaule de sa mère et de la main droite cherche dans la robe entr'ouverte le sein qui le nourrit. Il est difficile d'être plus tendre, plus pur, d'aller plus loin dans le rendu de l'émotion, d'exprimer plus complètement la ferveur de la foi et tout cela, loin des rudesses, des macérations, des duretés dans lesquelles vont bientôt tomber les maîtres andalous et castillans. Aussi, est-ce avec raison que les compatriotes de Luis de Morales l'ont surnommé *el divino* — le divin.

Il existe de cette superbe composition une variante moins importante au musée du Prado et, à la Galerie Nationale de Lisbonne, une copie ancienne qui, comme tous les tableaux de valeur en Portugal, a été attribuée au fabuleux Gran Vasco.

Quoique né en Crète et élève du Titien, le Greco peut être rangé dans l'école madrilène dont il fut le grand initiateur. Voici, de ce maître incomparable, trois toiles : un *Couronnement de la Vierge* et deux portraits qui s'imposent à notre admiration d'une façon toute particulière par le sens de la vie, non seulement de la vie extérieure mais surtout de la vie intime. L'un est celui d'un jeune homme aux traits accusés, la main droite levée, la main gauche soutenant un livre ouvert, dont une légère auréole, presque invisible, entoure la tête, sans doute pour en faire un *saint Ignace de Loyola*. L'autre, en vêtement de dominicain, aux cheveux courts et drus, au front haut et carré, aux yeux profondément enchâssés dans les orbites, au nez irrégulier, aux lèvres minces, aux pommettes saillantes, au menton accentué semble représenter Juan Bautista Mayno qui fut peintre et disciple du Greco. Ces deux portraits peuvent être mis en parallèle avec les meilleurs du Tintoret dont ils ont le faire, l'allure et l'ampleur, mais dont ils se distinguent néanmoins par un dépouillement plus grand de matérialité, par plus de nervosité, témoignant chez Domenikos Theotokopulos l'âme d'un primitif rendue experte au métier d'un Vénitien de la belle époque. *Le Couronnement de la Vierge*, aux figures d'une longueur quelque peu exagérée, d'une conception si originale et si personnelle, d'une coloration argentine, délicate et fine dont se souviendra Velazquez, est une composition des plus impressionnantes.

Ribera figure dans la collection Pablo Bosch avec un *Ermite* ou un *Saint méditant* devant un grand in-folio, un



QUENTIN MATSYS. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
(Collection de don Pablo Bosch)



R. VAN DER WEYDEN. — LE CRUCIFIEMENT
(*Collection de don Pablo Bosch*)

jeune disciple à ses côtés. Cette fois le peintre truculent, tout en se montrant comme toujours ferme, puissant et d'une rare habileté de brosse, ne nous impose — chose rare dans son œuvre — ni difformités, ni rides, ni laideurs. Le principal personnage, rappelant un peu le modèle qui a posé dans *l'Échelle de Jacob* du musée du Prado, est simplement un bel homme dans la force de l'âge, aux cheveux et à la barbe noirs, à la musculature énergique, sans exagérations; le jeune homme n'est qu'un vigoureux et solide adolescent.

Juan de Ribalta, qui, sur le fond de naturaliste impénitent de sa race, enta une éducation italienne due à son père qui avait été étudier en Italie et dont il fut le collaborateur, est représenté ici par un *Christ agonisant au Jardin des Oliviers* auquel le Père Éternel envoie un messager céleste. De petites dimensions, cette toile d'une conception personnelle et prime-sautière, d'une coloration chaude et lumineuse, fait penser au *Saint Luc* et au *Saint Marc* du musée du Prado.

Du rêveur et sentimental Murillo nous ne trouvons qu'une simple tête d'étude coupée aux épaules, bien insuffisante pour donner une idée du suave pinceau de l'auteur du *Saint Antoine de Padoue* de Séville et de la *Sainte Élisabeth de Hongrie soignant les teigneux* de Madrid.

Signalons en passant, du dernier défenseur des saines traditions, du malheureux Claudio Coello, un tout petit *Portrait de la seconde femme de Charles II, Marie-Anne du Neubourg*, qui, largement traité dans des proportions minuscules, semble une véritable miniature.

De Goya, ce fils naturel de Velazquez, artiste osé et indépendant s'il en fût, coloriste audacieux et puissant, mais cependant toujours fin et délicat, toujours épris de la passion sensuelle de la vie, voilà l'esquisse du célèbre tableau de la Sacristie des Calices de la cathédrale de Séville : *Sainte Rufine et sainte Justine*, les palmes du martyre dans les mains, les yeux levés pleins de foi et d'amour divin vers le ciel, telles qu'il est difficile de deviner que le peintre a choisi pour modèles deux charmantes pécheresses. Jamais le portraitiste des jolies Madrilènes ne s'est montré plus personnel, plus original, plus énergique que dans cette ébauche bien supérieure comme effet au grand tableau. Qui croirait que, lorsque l'artiste entreprit cette composition, il était âgé de plus de soixante et onze ans? Voici encore de lui, datant probablement de l'époque du frontispice de *los Caprichos*, une petite miniature, son propre portrait, peinte en quelques heures hâtives et le représentant avec des cheveux embroussaillés et de courts favoris sur les joues.

Peut-être faut-il encore attribuer au maître aragonais, malgré son faire quelque peu abrupt et sauvage, une petite femme de profil, en mantille et en basquine, coupée au-dessous des genoux? Il serait imprudent de l'affirmer quoique Goya nous ait habitués à bien d'autres audaces, mais d'ordinaire sa couleur est plus franche, plus lumineuse et plus transparente.

L'école des Pays-Bas est superbement représentée chez don Pablo Bosch. Les maîtres les plus rares, les plus précieux, ceux de la belle époque, y figurent avec des morceaux de choix. Arrêtons-nous d'abord devant un superbe *Crucifiement*, peut-être de Roger van der Weyden, ce que nous n'oserions affirmer, bien qu'il semble porter les indéniables



LUIS DE MORALES. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
(*Collection de don Pablo Bosch*)

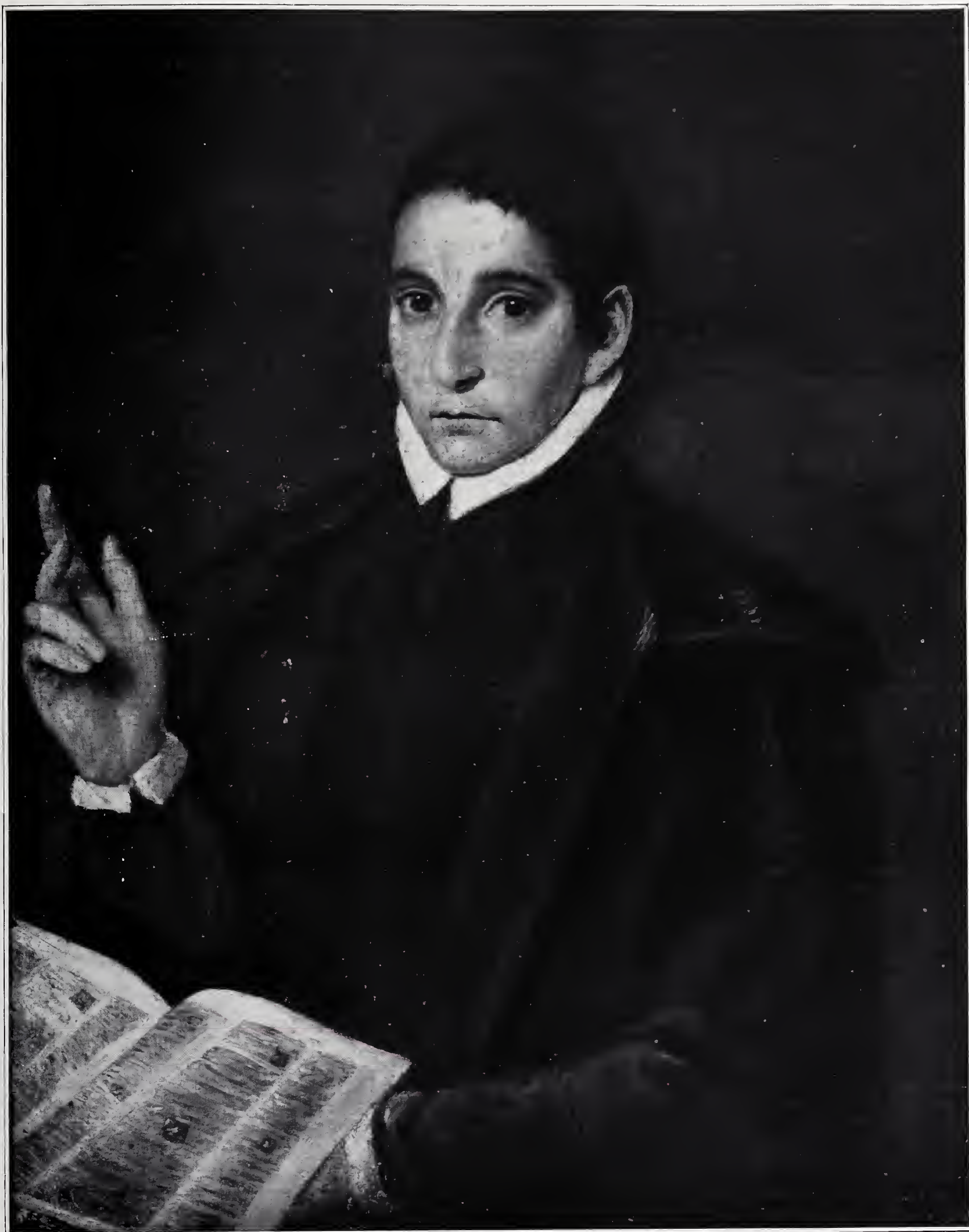


PAUL VÉRONÈSE. — PORTRAIT DE LA FILLE DU TITIEN
(Collection de don Pablo Bosch)



GÉRARD DAVID. — LA VIERGE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS
(Collection de don Pablo Bosch)

caractères de la peinture du fondateur de l'école brabançonne dont les œuvres ne sont pas absolument introuvables en Espagne. Mais, si cet ouvrage n'est pas de lui, il est certainement d'un de ses meilleurs élèves, peut-être même d'un de ces artistes espagnols, comme il s'en est trouvé un certain nombre, qui ont si brillamment marché dans son sillage. La composition montre le Christ, amaigri et émacié par la souffrance, pendant lamentablement au gibet vers lequel s'avancent à grands coups d'ailes deux anges à longues robes tandis que sa Mère en sanglots embrasse la croix de ses deux bras; à gauche, en arrière, l'apôtre bien-aimé la soutient doucement, la tête levée, les yeux, noyés de larmes, dirigés vers son divin Maître ; à droite deux Saintes Femmes agenouillées prient les mains pieusement jointes ; un peu plus loin une troisième se tient debout dans une attitude désolée. La Ville Sainte se développe à l'arrière-plan, sur les bords d'une rivière aux nombreux méandres, avec ses flèches, ses clochers, ses tours, ses innombrables monuments que dore



DOMENIKOS THEOTOKOPULOS DIT *LE GRECO.* — SAINT IGNACE DE LOYOLA
(Collection de don Pablo Bosch)

un ciel illuminé des lueurs incandescentes d'un radieux soleil couchant.

Cette toile, d'un très beau travail pictural, d'une matière lumineuse et transparente, est d'une tonalité riche et puissante, d'un dessin naïf et serré. Au point de vue de l'émotion et du pathétique, il est impossible d'aller au delà.

Avec les Greco, peut-être avant eux, la perle de la collection Pablo Bosch est un panneau de dimensions modestes, représentant *la Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, œuvre tout à fait hors de pair, qui peut, croyons-nous, sans viser trop haut, être attribuée à Gérard David, l'émule des Van Eyck et des Memling, que la récente exposition des primitifs flamands de Gand a mis en si belle place.

La Vierge est assise sur des rochers couverts d'une herbe fine et drue, auprès d'un ruisseau, à l'orée d'une austère tenture de forêt d'un vert de velours. Elle tient dans ses bras l'Enfant Jésus, en chemise claire et transparente, auquel elle offre le sein. Sa tête, à l'ovale gracieux et pur, au front élevé, aux yeux pudiquement baissés, aux lèvres sans un pli, est couverte d'un voile transparent. Elle porte un ample et large manteau bleu qui descend jusqu'aux pieds, ne laissant apercevoir que le poignet et le bas d'une robe rouge. A la gauche de la mère du Sauveur se trouve un panier de vannerie méticuleusement ouvré; au second plan à droite, à l'entrée de la forêt, on voit, sur un âne, Marie portant son divin Fils, suivie de saint Joseph à pied; à gauche, en arrière de rochers dénudés, apparaît Jérusalem, sous l'aspect d'une ville flamande, avec son château fort crénelé, sa cathédrale gothique aux hautes tours dominées par des montagnes bleutées au-dessus desquelles glisse un ciel pâle légèrement teinté d'outremer.

La conception de cet exquis panneau très finement observé dans le détail, ce qui ne lui enlève aucune de ses grandes qualités d'ensemble, est d'une humanité intense. Au point de vue de la qualité de la matière, de la beauté du travail, il ne saurait être assez admiré. Sa couleur est grave, riche et en même temps lumineuse et transparente, son dessin ferme, précis, délicat, toujours fin et juste. Rien de délicieux comme les longues mains pleines et fuselées de la mère de Jésus.

Voici, d'un élève de Gérard David ou de Thierry Bouts, une *Sainte Monique* en buste, la tête recouverte d'un voile noir doublé de blanc, les mains jointes, d'une exécution volontaire et consciencieuse, habituelle aux artistes de cette école.

A côté de cette *Sainte Monique*, il convient de placer un buste du *Christ*, d'un travail minutieux mais puissant, d'une couleur chaude et lumineuse auquel un décor Renaissance assez étrange et peu à sa place sert de fond. C'est certainement l'œuvre d'un de ces artistes de transition, plutôt un transfuge qu'un renégat, ébloui et conquis par les lumières transalpines, les splendeurs ultramontaines. Il conviendrait de chercher son nom parmi les élèves de Jean de Mabuse, les camarades de Bernard Van Orley et de Michel Coxcie.

Quentin Matsys n'est pas, lui non plus, tout à fait un primitif, mais ce n'est pas encore un italianisant. Il sert de transition des premiers aux seconds, gardant intact le sentiment gothique. Ses personnages, ses Christs, ses Vierges maigres et ascétiques, ses Enfants Jésus, aux grosses têtes et aux membres grêles, restent toujours flamands. Il est fort difficile d'affirmer que *la Vierge, l'Enfant Jésus dans les bras*, de la collection Pablo Bosch soit bien de



DOMENIKOS THEOTOKOPULOS DIT *LE GRECO*. — PORTRAIT DE J.-B. MAYNO
(Collection de don Pablo Bosch)

lui, d'autant plus que certaines parties de la composition, particulièrement le paysage que l'on voit par la fenêtre ouverte à droite, a un indéniable aspect italien.

Johannes Van Ravesteijn représente seul ici l'école hollandaise avec un simple et expressif portrait daté de 1611 de facture souple et sincère, de couleur puissante et sobre, malgré les rutilances de la face. C'est celui d'un homme, mi-soudard, mi-bourgeois, à la trogne enluminée émergeant d'une collerette tuyautée.

L'école allemande montre trois toiles. La première de Hans Mielich, dont les productions sont rares même dans sa patrie, est une interprétation de la gravure de *la Trahison*



DOMENIKOS THEOTOKOPULOS DIT *LE GRECO*. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Collection de don Pablo Bosch)

de Judas d'Albert Dürer, peinte dans les mêmes proportions que la planche du maître de Nuremberg, dans une coloration claire et brillante mais sèche et crue, rappelant les enluminures de certains manuscrits. Les autres sont de Raphael Mengs, dont les ouvrages sont assez difficiles à rencontrer, même à Madrid, en dehors du musée du Prado, malgré les longs séjours faits en Espagne par ce bohème têtu et volontaire, aux maximes étroites et rigides, auquel Charles III avait conféré sur les beaux-arts, en Espagne, une véritable dictature. Il ne faut pas s'étonner de leur rareté, vu ses procédés de travail longs et minutieux. Voici de lui une *Sainte Famille* fort importante, dans laquelle, sans doute, il entendit, — selon sa modeste prétention, — allier au dessin de Raphaël, le coloris du Titien et la grâce



SIR WILLIAM BEECHEY. — PORTRAIT D'HOMME
(Collection de don Pablo Bosch)

du Corrège, et qui n'est, en somme, qu'une banale composition honnête, sage et froide; puis un portrait en buste de Gallegos, beaucoup plus ferme et plus solide que ses autres ouvrages, parce qu'il se trouva, — pour une raison ou pour une autre, — dans l'obligation de le laisser inachevé.

Il n'est plus nécessaire de faire l'éloge de l'école anglaise, Reynolds, Gainsborough, Romney, Raeburn, Lawrence, ces coloristes voluptueux et délicats sont aujourd'hui appréciés comme ils méritent de l'être. Mais, après ceux-ci, d'autres sont dignes d'être mis en lumière et parmi ces derniers, il convient de faire une place à Sir William Beechey, peintre ordinaire de George III, auquel on doit le grand portrait équestre de ce souverain. Ce fut un des artistes les plus féconds de son époque; apprécié de très bonne heure et mort dans un âge fort avancé, il exposa pendant soixante-quatre ans à la *Royal Academy* où, sans compter ses autres œuvres, parurent jusqu'à trois cent soixante-deux portraits de lui. Don Pablo Bosch a recueilli de cet artiste un *Buste d'homme* d'une quarantaine d'années, les cheveux bruns retombant en désordre sur le front, d'une transparence de coloration et d'une harmonie exquises.

L'école française n'est représentée dans cette réunion d'œuvres d'art que par un *Portrait d'homme* à ample perruque de Nicolas Largillière, mais c'est un des bons du maître dont les effigies sont bien l'expression de la magnificence de la Cour du Roi-Soleil. Elles en ont la solennité, l'emphase, le théâtral. Si elles témoignent de plus d'apparence que de fond, si elles demeurent toujours un peu pompeuses et officielles, elles n'en restent pas moins d'une superbe ordonnance, d'une riche coloration, ressemblantes et vraies dans le sens général et un peu superficiel du mot.

Finissons par l'école italienne. Elle brille ici avec un *Portrait de Jeune Fille*, plutôt de fillette, de treize à quatorze ans. Les cheveux relevés et enfermés au sommet de la tête dans un foulard de soie, de grosses perles aux oreilles et autour du cou, les épaules voilées d'une chemisette transparente, elle porte une robe à taille de lampas blanc broché d'or et un jupon de même étoffe. De la main droite elle tient le manche guilloché d'une sorte d'éventail; de la main gauche elle semble relever sa jupe. Cette toile provient de la collection Carderera, le célèbre critique madrilène, qui voyait en elle un portrait de la fille du Titien par Paul Véronèse. L'attribution semble des plus naturelles sans que cependant on puisse la certifier. Il est hors de doute néanmoins que c'est là une production de la grande école vénitienne à son plus beau moment, digne de l'auteur des *Noces de Cana*.

Enfin, signalons du Mantouan Bartolommeo Manfredi — qui, bien qu'élève de Cristofano Roncalli et par conséquent appartenant à l'école romaine, est un imitateur du Caravage — une *Assemblée de Buveurs*, dans le genre de celle du Louvre quoique peut-être un peu plus lourde et un peu plus commune.

La place nous manque aujourd'hui pour étudier les autres objets d'art de la collection de don Pablo Bosch; qu'il nous suffise d'avoir parlé de ses principaux tableaux qui sont de premier ordre.

PAUL LAFOND.

Quelques Reliures d'Art

DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL

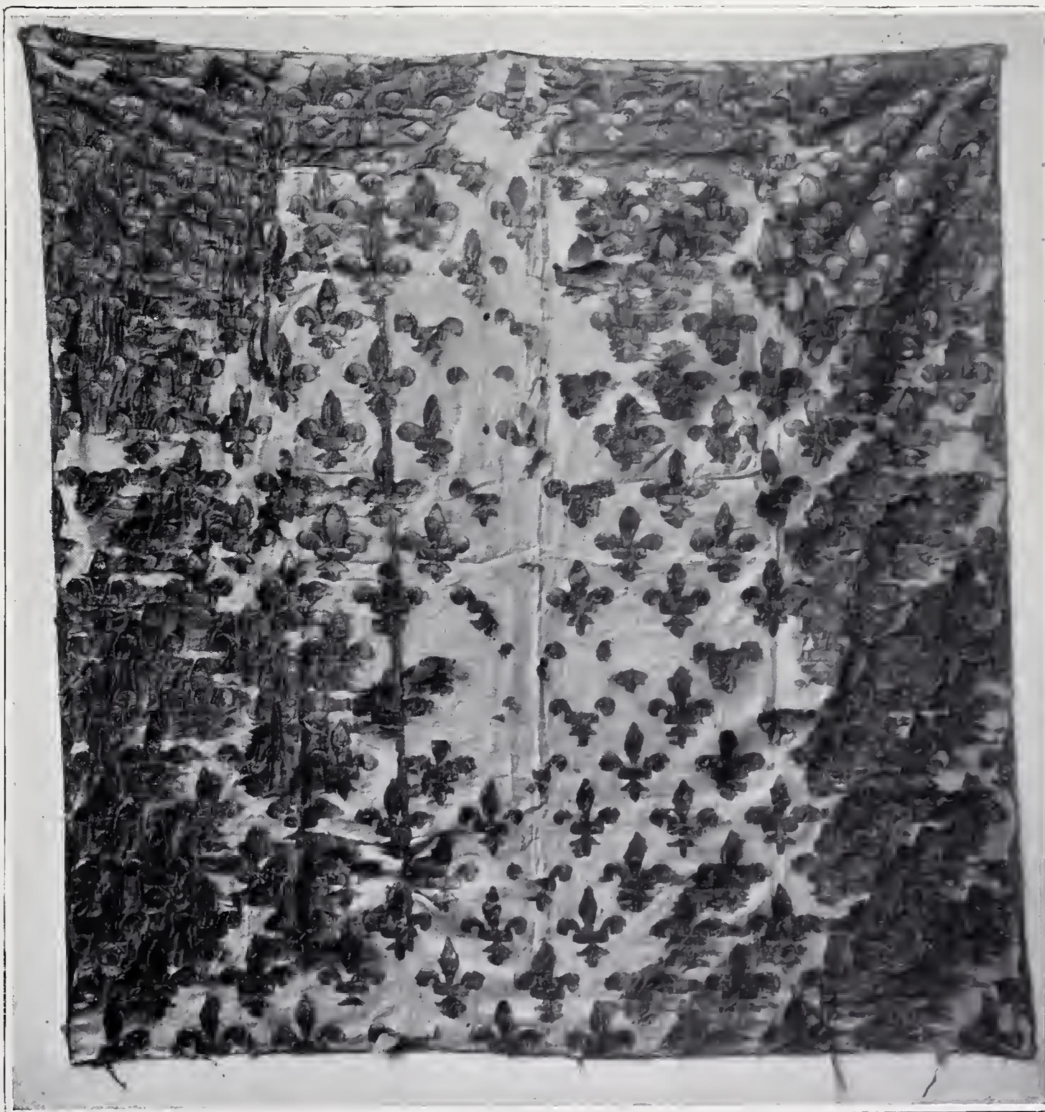


IL n'y a pas bien longtemps encore, la Bibliothèque de l'Arsenal devait à sa situation un peu éloignée du centre de Paris le privilège de servir de thème à des plaisanteries faciles. A part certains érudits de profession, bien des gens à l'esprit pourtant cultivé savaient qu'il devait y avoir quelque part un établissement scientifique de ce nom ; mais c'était si loin ! tout là-bas, comme on disait, sur la route de Lyon ! — Est-ce amour des belles choses ? Est-ce goût pour les voyages lointains ? Toujours est-il que beaucoup de Parisiens connaissent aujourd'hui la Bibliothèque de l'Arsenal ; et généralement, lorsqu'ils ont fait le voyage, ils ne le regrettent point. C'est que les beaux livres, les éditions rares, les manuscrits à peintures foisonnent dans ces salles exquises et calmes, où rien n'a changé depuis que la duchesse du Maine, au temps de la Régence, y abrita ses colères en des salons bâtis et décorés pour elle.

On ne quitte point l'Arsenal sans y avoir admiré le Psautier de saint Louis, l'Évangéliaire de sainte Aure, celui d'Afflighem, le *Gratien* de Tristan de Salazar, et combien d'autres merveilles ! Mais celles-ci sont parmi les plus belles et l'habit dont elles sont revêtues en rehausse encore le prix.

A tout seigneur tout honneur ! Le Psautier de saint Louis n'est pas, à coup sûr, une relique banale. On en a bien un peu contesté l'illustre origine. Le livre, en effet, n'a pas été écrit pour le saint roi ; c'est une dame qui l'a commandé. Est-ce, comme on l'a cru, Blanche de Castille, mère de saint Louis ? On ne saurait l'affirmer, bien que la tradition veuille qu'avant d'appartenir à Louis IX ce beau psautier ait été entre les mains de la reine Blanche. Une note inscrite sur l'un des feuillets ne dit-elle pas expressément : « C'est le psaultier monseigneur saint Loys..., lequel fu à sa mère. » Si nous considérons le volume comme ayant appartenu au fils de Blanche de Castille, nous ne faisons qu'imiter en cela les chanoines de la Sainte-Chapelle de Paris, qui n'en mirent jamais en doute l'authenticité. Ils le gardèrent avec vénération pendant tout le moyen âge et jusqu'à la Révolution. Lorsque sous Charles V, en 1377, on dressa l'inventaire de la Sainte-Chapelle, on ne manqua pas de noter que ce « très bel psaultier fu à mons. saint Loys » ; mais on se ravisa et on ajouta : « Un très bel psaultier qui fu à madame Blanche, mère de mons. saint Loys. » Le roi Charles VI, lui aussi, doutait si peu de l'origine du volume que, non content d'apposer sa signature sur l'un des feuillets blancs, il voulut faire don d' « un drap d'or à fleurs de liz » pour envelopper le psautier de son aïeul. Ce drap d'or, on le retrouve plus tard dans les inventaires. L'un d'eux, rédigé en 1573, le mentionne en ces termes : « Le psaultier de monseigneur saint Loys, couvert d'une chemise de taffetas pers, semé de fleurs de lys, doublé de sandal rouge. » Par un hasard vraiment merveilleux, cette chemise, cette enveloppe, si l'on veut, nous a été conservée : c'est elle encore qui accompagne le Psautier de saint Louis. Sans doute elle est bien usée aujourd'hui, en certaines parties les fils d'or de ses fleurs de lis se sont rompus, le « taffetas pers » en maints endroits laisse voir la toile qui servait de doublure ; mais, depuis plus de cinq cents ans qu'elle recouvre le précieux volume, elle ne l'a pas quitté un seul instant. A ce titre elle méritait d'être reproduite ici (p. 27), comme une pièce rarissime, bien qu'une enveloppe de livre ne soit pas à proprement parler une reliure. — Venu de la Sainte-Chapelle à l'Arsenal pendant la Révolution, le Psautier de saint Louis figura quelque temps au musée des Souverains : en 1871 il reprit sa place à l'Arsenal.

De la Sainte-Chapelle au boulevard du Palais il n'y a qu'un pas. En cet endroit s'élevait avant la



CHEMISE DE TAFFETAS PERS, SEMÉ DE FLEURS DE LIS, DOUBLÉ DE SANDAL ROUGE
Donnée par Charles VI à la Sainte-Chapelle de Paris, pour envelopper le psautier de saint Louis, vers 1390
(Bibliothèque de l'Arsenal)



LA VIERGE ET L'ENFANT. — IVOIRE BYZANTIN (XIIIe SIÈCLE ?)
Plaque de reliure de l'Évangéliaire de sainte Aure
(Bibliothèque de l'Arsenal)



CHRIST TRIOMPHANT. — NIELLE (XIIIe SIÈCLE)
Plaque de reliure de l'Évangéliaire de sainte Aure
(Bibliothèque de l'Arsenal)



LA TRANSFIGURATION. — IVOIRE (XIII[e] SIÈCLE)
Plaque et reliure des Évangiles d'Afflighem. — *(Bibliothèque de l'Arsenal)*

Révolution un monastère possédé en dernier lieu par les Barnabites. C'est là que saint Éloi avait établi au VIIe siècle un couvent de religieuses auxquelles il donna pour abbesse une sainte fille appelée Aure. Le nom de sainte Aure ne réveille plus guère de souvenirs chez les Parisiens d'aujourd'hui. Celle qui le porta fut pourtant comme la seconde patronne de Paris. Si l'on en croit la légende, sainte Aure serait morte le 4 octobre 666, à l'âge de 68 ans, après avoir été pendant 33 ans abbesse du couvent fondé par le ministre de Dagobert. Elle fut d'abord enterrée en la chapelle Saint-Paul hors des murs de la ville. Plus tard ses reliques furent transportées au couvent de Saint-Éloi et enfermées dans une châsse.

Ce n'était pas là, du reste, le seul souvenir de la sainte qu'on se vantait d'y conserver; on y vénérait aussi son livre de prières, son bréviaire, disait-on. Les anciens inventaires la mentionnent et la décrivent, cette autre relique, qui était gardée dans la sacristie. Depuis la Révolution le précieux volume avait disparu : j'ai eu la joie de le retrouver; mais j'ai eu le regret de rompre le charme. Le Bréviaire de sainte Aure n'est pas un bréviaire, et il n'a jamais appartenu à la sainte abbesse. N'importe : il a d'autres mérites. C'est un livre des quatre évangiles, écrit au IXe siècle, enrichi de quatre grandes peintures de la même époque représentant les évangélistes; mais ce qui donne le plus de prix à cet intéressant volume, c'est la reliure du XIIIe siècle dans laquelle il est enfermé. Elle se compose de deux ais de bois : les bordures en sont couvertes de plaques de vermeil finement ornées de rinceaux gravés, entre lesquels courent des dragons, des lions et des loups. L'ornement des talus est fait de filigranes enchâssant des pierres ou des verroteries, dont plusieurs ont été enlevées. Le fond du premier plat a subi des remaniements : on y voit une Vierge tenant l'Enfant, avec deux anges aux angles supérieurs (p. 28). Il serait difficile d'assigner une date précise à cet ivoire d'origine sans doute byzantine. Quant au second plat, il contient une œuvre d'un intérêt exceptionnel. C'est un nielle d'une grande beauté, travail français du XIIIe siècle (p. 29) : un Christ triomphant assis sur un trône, dans un ovale à fond losangé, chaque losange chargé d'une fleur de lis. L'expression du visage est saisissante; la physionomie emprunte au rapprochement inaccoutumé des yeux un air de majesté superbe. La main droite bénit : la gauche tient un livre. Aux quatre angles, en dehors de l'ovale, les symboles des évangélistes.

C'est encore au XIIIe siècle qu'il faut reporter l'exécution d'un ivoire (p. 30), dont l'origine semble flamande. Au moment de la Révolution il se trouvait en Brabant, dans l'abbaye bénédictine d'Afflighem, près d'Alost; mais ce n'est pas seulement cette provenance, peut-être toute fortuite, qui m'engage à voir là le travail d'un artiste flamand ou brabançon. — Le sujet représenté est la Transfiguration. Le Christ, portant le nimbe crucifère et lançant des rayons, a de chaque côté de lui Moïse et Élie, également nimbés. En bas, on voit à la droite du Christ saint Pierre, à la gauche saint Jacques se cachant la face de ses deux mains, et, au milieu, le front prosterné contre terre, le disciple saint Jean. Au-dessus de la tête de Jésus, une main le dé-



RELIURE DU « GRATIEN » DE TRISTAN DE SALAZAR (XVe SIÈCLE)
Velours avec plaque centrale et coins en vermeil
(Bibliothèque de l'Arsenal)

signe aux trois apôtres. Les quatre petits ivoires des angles sont peut-être un peu antérieurs à l'ivoire de la Transfiguration. Ils nous donnent sous une forme assez peu usitée la représentation des attributs des quatre évangélistes. Les émaux de la reliure sont aussi du XIIIe siècle; c'est encore de cette époque que datent la plupart des fragments de bandes de métal travaillé qui ont servi à confectionner les ornements de cette reliure composée de pièces disparates. Je n'y insisterai pas, mais je veux dire encore à quel usage était réservé cet ivoire à l'abbaye d'Afflighem. Une note nous l'apprend : aux grandes fêtes de l'année le volume était porté dans le chœur; l'officiant, l'abbé ou son vicaire, baisait d'abord le livre, puis le remettait au sous-diacre. Celui-ci le prenait, le plaçait sur sa poitrine et tous les religieux du couvent défilaient alors, s'agenouillaient et venaient tour à tour baiser l'ivoire.

Il suffirait pour nous rendre cher le nom de Tristan de Salazar, archevêque de Sens, de 1475 à 1510, de savoir qu'il fit élever cette merveille d'architecture qui se nomme l'Hôtel de Sens à Paris; mais ce prélat fut un ami des arts sous toutes les formes. Quatre ans après son élévation au siège archiépiscopal, il commandait au Florentin Francesco Florio une copie du *Décret* de Gratien. Commencé le 9 juillet 1479, le manuscrit fut terminé le 12 mars 1481. L'archevêque de Sens en fut si satisfait qu'il le fit orner de trente-huit jolies miniatures et le dota d'une reliure digne de lui. Cette reliure nous a été conservée intacte (p. 31). Ses ais de chêne n'ont pas souffert sous le velours rouge dont ils sont revêtus.

Nous voyons toujours, sans changements depuis que Tristan de Salazar les y fit placer, les armes de l'archevêque de Sens au centre des plats, *écartelé, aux 1 et 4, de gueules à cinq molettes d'or, posées en sautoir; aux 2 et 3, d'or à cinq feuilles de persil de sable, posées en sautoir*. Ce sont des plaques rondes de vermeil, qui contiennent, outre les armes de Tristan, les initiales I. M. Aux quatre angles de chaque plat, on peut voir aussi ces mêmes initiales reliées par une cordelière, le tout en relief. Que signifient ces I. M. ? Peut-être *Jesus Maria*. Peut-être aussi, et plusieurs l'ont pensé, faut-il voir là les initiales des noms du père et de la mère de l'archevêque, *Jean* et *Marguerite*. Ce n'est pas cette indécision qui doit nous empêcher de reconnaître le goût artistique de Tristan de Salazar.

Mais une aussi luxueuse reliure pouvait se gâter à rester à découvert : son possesseur la protégea par un étui (p. 32). Comme la reliure, l'étui a survécu : les vers, il est vrai, l'ont travaillé, ils l'ont percé de mille petits trous ronds qui, sans en compromettre la solidité, lui donnent seulement un aspect plus vénérable. Il est de bois habillé d'un cuir ciselé de ramages capricieux. Je n'en connais aucun autre semblable en France. L'Angleterre en possède, l'Espagne aussi, en plus grand nombre. Pour nous c'est une pièce rare qu'il faut choyer et qu'il n'est pas non plus interdit d'admirer.

HENRY MARTIN.



ÉTUI DE BOIS COUVERT DE CUIR POUR LE « GRATIEN » DE TRISTAN DE SALAZAR (XVe SIÈCLE)
(Bibliothèque de l'Arsenal)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.



JANSEN, 6, RUE ROYALE, PARIS

(Un coin du hall)

TRIBUNE DES ARTS

Monsieur le Directeur,

D'après ce dont j'ai pu me rendre compte en lisant la si intéressante revue *Les Arts*, vous faites un favorable accueil aux communications artistiques qui vous paraissent douées d'un intérêt quelconque mais certain.

Je prends aujourd'hui la liberté de porter à votre tribune hospitalière et éclairée, une question dont la réponse sera faite pour intéresser, je pense, le Musée de la Haye.

Voici donc ce dont il s'agit et je prends les faits tout à leur début.

Le Petit Journal dans un article intitulé « *Une découverte* », paru dans un numéro de la fin du mois d'août 1902, si je ne me trompe, disait ceci, en l'empruntant à un article du journal *Les Débats :*

« Le docteur Bredius, conservateur du Musée de la « Haye, a fait, pendant son dernier voyage en Russie, une « curieuse découverte. On sait que « le savant docteur a « retrouvé déjà un « grand nombre de tableaux oubliés ou « perdus : le Mauritzhuis lui doit plusieurs Rembrandt. « Ce n'est pas, cette « fois, d'un Rembrandt qu'il s'agit, « mais d'une œuvre de « Pierre Lastman, le « peintre qui apprit « son métier à l'auteur « de *la Ronde de nuit*. « Lastman naquit en « 1583 et mourut en « 1663. On peut dire « de lui que Rembrandt fut son principal titre de gloire. « Cependant un de ses « tableaux passa pour « un chef-d'œuvre. Joost van den Vondel, le poète hollandais, le célébrait avec enthousiasme dans un poème dédié « au bourgmestre Six. On savait que ce tableau représentait « saint Paul et saint Barnabé, à Lystra, mais il avait disparu : on le croyait détruit.



« Le docteur Bredius vient de le retrouver dans la « galerie du comte Stetsky, à Saint-Pétersbourg. Les deux « apôtres viennent de guérir, miraculeusement, un malade. « La foule émerveillée croit reconnaître en eux Jupiter et « Mercure, elle les acclame, s'agenouille à leurs pieds, leur « présente des couronnes, et des valets amènent des bœufs « que les prêtres veulent sacrifier en l'honneur de ces prétendus dieux. Le peintre a choisi le moment où les « apôtres, indignés de ce paganisme, déchirent leurs vêtements, suivant la coutume des Hébreux, en signe de douleur... »

Je fus vivement frappé de la description de ce tableau : elle se rapportait *presque* point pour point à un tableau que je connaissais et dont je vous envoie une photographie. Il est vrai dans ce tableau, on ne voit pas quel personnage serait le malade guéri, sinon peut-être la femme à genoux au premier plan, à droite; de plus, on n'amène pour les sacrifier qu'*un seul* taureau *et un bélier* — le personnage à genoux devant le bélier tient une urne — je ne vois pas non plus les couronnes offertes par le peuple.

Mais, ce tableau, peint sur tôle (mesurant $0^m,75 \times 0^m,60$), vient d'une très ancienne collection hollandaise. Il fut acheté, il y a quelques années, au comte de Lutkens, propriétaire de cette collection — qui était venu s'établir dans le midi de la France et y avait apporté ses tableaux et ses meubles rares, dispersés d'ailleurs à sa mort.

La peinture, certainement du XVIIe siècle, est fort abîmée.

Je serais donc désireux d'être fixé sur ce tableau.

Est-il de Lastman? a-t-il quelque ressemblance avec celui découvert par le docteur Bredius? N'est-il pas une idée première du tableau trouvé chez le comte Stetsky?..., etc.

Si l'envoi du tableau devait tant soit peu éclairer l'étude de la question, je pense que son possesseur actuel ne verrait aucun inconvénient à vous le confier, car il souhaite vivement être fixé à ce sujet.

Voilà — un peu longuement expliqué — l'objet de ma lettre, et en même temps celui en faveur duquel je sollicite un mot dans *Les Arts*.

Veuillez, Monsieur le Directeur, excuser la liberté que j'ai prise de vous entretenir de cette recherche à faire pour connaître la paternité de cette peinture, et agréer je vous prie, avec tous mes remerciements, l'expression de mes sentiments distingués.

Comte JEAN DE ROQUEFEUIL.

* * *

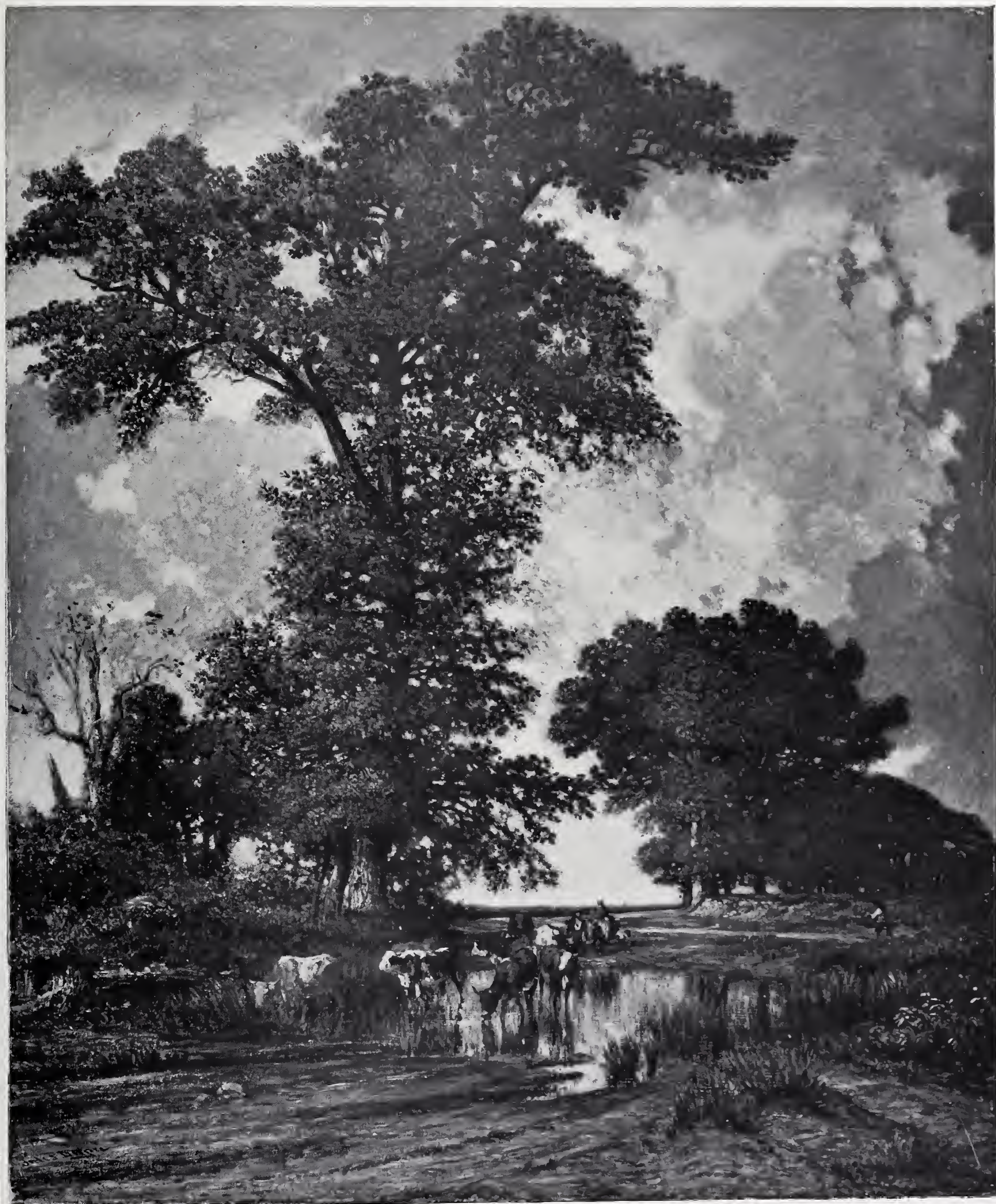
Un de nos abonnés, M. S. Gaggini, nous signale à Gênes, au palais Danovaro, jadis palais Doria, une frise sculptée, représentant *Saint Georges tuant le Dragon*, qui est comme la réplique du bas-relief du même sujet, conservé dans la collection de M. Rodolphe Kann, et que nous avons reproduit dans notre numéro de janvier dernier.

Ce dernier bas-relief, nous dit-il, « sculpté entre 1450 et 1480, par Domenico Gaggini, provient de Gênes et d'un palais appartenant à la famille des marquis Antonio Valdettaro. De ceux-ci le palais passa en héritage aux princes Doria. »

Nous remercions vivement M. Gaggini de son intéressante communication.

LES ARTS

N° 23 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Novembre 1903



JULES DUPRÉ. — LA MARE AUX CHÊNES



JULES DUPRÉ. — LE COLPORTEUR

LES ORIGINES DE L'ART MODERNE[1]



JULES DUPRÉ fut le premier en date et le dernier survivant de la forte génération qui, vers 1830, reconquit la nature vraie et le paysage intime, révéla les beautés de la terre française, la forêt, le hameau, le pâturage, sentit profondément le caractère des formes, la poésie des heures, les harmonies de la lumière. De ce mouvement il fut l'initiateur; le premier il alla d'instinct au détail expressif, par l'observation sincère. A seize ans, en 1827, guidé par une intelligence franche et inventrice, faisant de l'art nouveau en suivant son naturel, dans ses dessins fouillés et patients, il étudiait avec une attention passionnée la logique des terrains et la structure du végétal. Depuis ces modestes débuts jusqu'aux larges symphonies qu'il composa plus tard, il ne perdit jamais le contact avec la vérité vivante. C'est ainsi qu'il écrivait à son ami Sensier, en 1868 : « J'ai commencé à travailler d'après nature, et puisque le géant Antée était obligé de toucher la terre pour retrouver de nouvelles forces, il me semble permis, à un pauvre pygmée, de se jeter dans le sein de sa mère, avec l'espoir de marcher un jour sans béquilles. »

Dupré représente au mieux dans l'histoire de notre art, le passage du romantisme orageux et inquiet à ce naturalisme apaisé qui reprit possession de la terre maternelle, à l'heure même où George Sand, en sa première manière large et vaporeuse, préludait au paysage plus intime et plus vrai de *la Mare au Diable* et de *la Petite Fadette*. Il fut en communion d'idées et de sentiments avec celle qu'on peut appeler la « marraine de la nouvelle école ». Ils aimèrent les mêmes choses; ils s'éprirent des mêmes pays et des mêmes spectacles; tous deux, par le prestige des mots ou des couleurs, ils nous ont montré ce que le sol natal recèle de grâce et de grandeur. Ils ont dégagé la poésie qui émane des humbles aspects, la mare, la chaumière, la route qui se perd à la sortie du village entre les végétations basses. Dans le trio qui fit alors la gloire de notre école, Dupré est, je ne dirai pas le plus ému, mais le plus expansif et le plus vibrant. Il y avait en lui une énergie généreuse et réconfortante, toujours prête à s'épancher. On sait ce qu'il fut pour Rousseau, avec quelle chaleur de cœur il le comprit, le fit comprendre, l'encouragea, le sauva presque de lui-même, mit tout en œuvre pour le guérir et des inquiétudes et des sécheresses qui usèrent ce tempérament hermétique. Il y avait en Dupré une force moins contenue, plus chaleureuse et plus en dehors. Non qu'il eut échappé aux combats intérieurs, aux graves débats que ne peut esquiver une conscience d'artiste. « Il n'y a, écrivait-il à un ami, que les cerveaux vides et les cœurs froids qui évitent en ce monde de transition, les tortures morales. » Aussi son œuvre est-elle la confession d'une âme passionnée et délicatement sensible, qui connut l'angoisse de la réalisation et la lutte avec la chimère, poursuivit un rêve d'absolu, mais sauvée des découragements par l'énergie vitale et l'allégresse vail-

(1) Voir *les Arts*, nos 1, 2 et 13.



JULES DUPRÉ. — LA MARE AU GRAND CHÊNE

lante, se posséda dans la maturité et jusque dans l'apaisement final, garda intactes sa virginité d'impressions et sa faculté de tendresse. Elle est grosse de sève et d'énergie naturelle ; elle a l'intuition qui pénètre et l'émotion qui se communique. Le peintre qui pensait à la *Joconde* en évoquant le sourire silencieux de la nuit, connut la signification cachée et la poignante éloquence des formes muettes.

Dupré a marqué fortement la physionomie générale et les traits particuliers des contrées où il planta sa tente : Limousin, Berry, Sologne, Angleterre, vallée d'Oise, Landes ou Pyrénées, en même temps qu'il tendait de plus en plus à la synthèse, à l'unité d'impression par le mode lumineux. Ses premières toiles se font remarquer par une singulière force d'expansion ; la lumière rassemblée en un foyer puissant, reflétée dans une mare, égratignant les troncs rugueux et blanchâtres où la chemise blanche d'un pêcheur rayonne en ondes concentriques. Il est d'abord l'interprète des pacages limousins, où la douce prairie confine à l'âpre forêt, des pays bocagers où les herbages fuient à perte de vue entre les chênes vigoureux et les hêtres aux molles retombées, des étangs qui renvoient le soleil comme un miroir, des ruminants aux riches pelages, clairs ou sombres. Il va sur la côte anglaise observer l'atmosphère humide et irisée, où passent des lueurs errantes ; il dit les prés et les marais de Southampton, la grasse vie animale, les verdures d'émeraude, les ciels moutonnants et tumultueux sur lesquels s'enlève la blancheur d'un cheval à la crinière flottante. Puis il revient aux prairies et aux landes, à la mélopée paysanne, aux rentrées lentes des troupeaux, le soir, quand la chaude lumière exalte sur des bleus profonds la blancheur pommelée des nuages. Il est à Valmondois avec Rousseau. Il se fixe à l'Isle-Adam, s'éprend des lents détours de l'Oise et de ses coteaux boisés. Il est aussi un poète de l'Océan. A Cayeux, il représente avec une



JULES DUPRÉ. — LA SORTIE DU VILLAGE

(Collection de M. Henri Rouart)



JULES DUPRÉ. — LE MATIN

singulière puissance le désert glauque et tragique des mers du Nord, les ciels menaçants, le mouvement ample de la vague et le glissement balancé de la voile. Il a son mode majeur et son mode mineur, pour rendre la vibration des heures éclatantes, le mystère des heures silencieuses. Moins scrupuleusement attaché que Rousseau au détail particulier des formes, il voit largement; surtout il communique à la nature les pulsations d'un cœur inquiet qui ne se repose qu'en elle. De là cette animation puissante et cette vie intime qui émanent de ses toiles, où l'harmonie décorative naît logiquement de la forte conception des ensembles.

Fervent amoureux de la nature, Dupré fut aussi un méditatif et un réfléchi. Il garda jusqu'au bout le signe indélébile de la belle époque qu'il avait vécue. Sa conversation fourmillante d'anecdotes et d'idées faisait revivre un monde romantique, fiévreux, enthousiaste, des élégances de société, des cordialités de mœurs, une folie d'art, un parfum grisant d'autrefois. On y voyait passer des amateurs à l'ancienne mode, aristocrates de goût et de naissance, francs jugeurs et fins conseillers, les manières courtoises et l'hospitalité princière des gentilshommes mécènes qui traitaient l'art d'égal à égal; puis ces milieux de libre discussion où s'élaboraient des plans de bataille, et dans l'atmosphère d'un cénacle se dessinaient des silhouettes : Decamps, incisif et gourmé, Barye, passionné en dedans, Chenavard, fumeux de doctrine, Dupré lui-même, avec sa verve fougueuse. On entrevoyait l'enivrement des départs pour ces voyages qui étaient des romans d'aventures et des poèmes de découverte, des marches de pionniers au cœur de la vieille France, sous le dôme antique des forêts, vers une nature vierge.



JULES DUPRÉ. — LE RETOUR A LA FERME

(Collection Lutz)

Et puis, au cours de quelque promenade sur les coteaux de Parmain, frappant le sol de sa canne, le vieux batailleur faisait un retour sur lui-même; il disait ce qu'il avait voulu, sa lutte toujours recommencée avec l'impalpable et l'inaccessible, et ce qu'il en coûte pour dérober quelques rayons à l'abîme de lumière.

MAURICE HAMEL.



Cliché Braun, Clément & Cie.

JEAN VAN EYCK. — LA VIERGE ET L'ENFANT, AVEC DEUX SAINTES ET UN DONATEUR

(Collection de M. le baron Gustave de Rothschild)

La Collection Chabrière-Arlès[1]

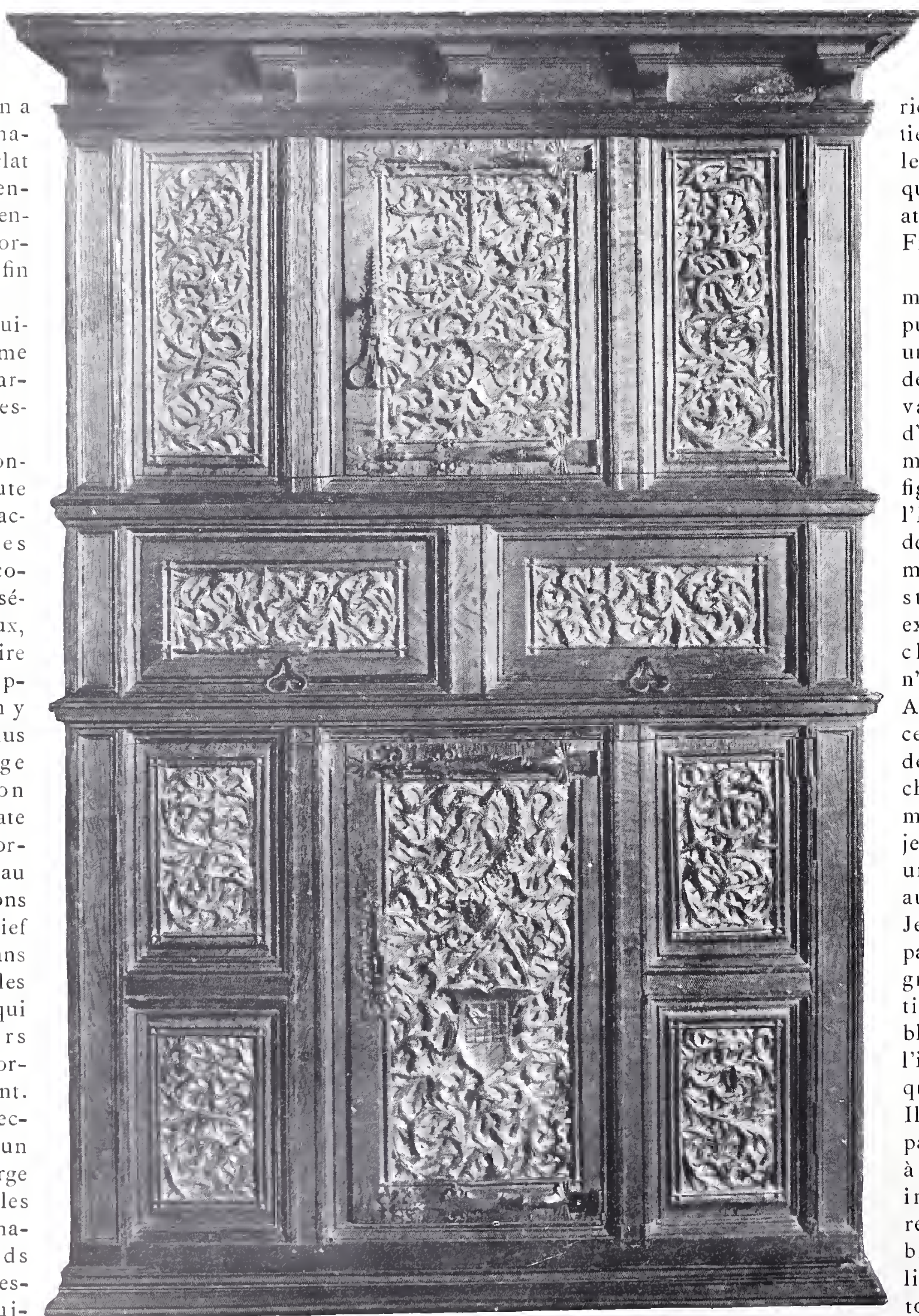
Après avoir étudié dans une précédente livraison les meubles remarquables dont la collection de M. Chabrière-Arlès me fournissait de si nombreux et merveilleux exemplaires, j'avais décrit les grands meubles, dressoirs ou crédences, qui m'avaient paru dignes d'attirer plus particulièrement l'attention des amateurs qui s'intéressent à l'histoire du bois pendant la Renaissance. C'est une des périodes de notre industrie d'art dont nous devons nous enorgueillir le plus, où se sont illustrés des ouvriers tels qu'aucun pays n'en a connu de plus habiles, et dont l'éclat s'est prolongé pendant deux siècles encore (en se transformant) jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Je n'avais pu épuiser le sujet, et il me restait encore à parler de quelques dressoirs.

De la région lyonnaise est sans doute encore, par le caractère des cariatides engainées qui décorent les angles et séparent les vantaux, une grande armoire qui est d'une sculpture admirable. On y rencontre le plus heureux mélange d'une décoration pour ainsi dire plate dans les vantaux portant des Pégases au centre de médaillons à trophées, et à relief assez accentué dans les masques et les mufles de lion qui décorent les tiroirs ou la frise supportant l'entablement. Les lignes architecturales sont ici d'un caractère plus large que ne le sont celles des productions habituelles des bords du Rhône, dans lesquelles les menuisiers semblent avoir cherché surtout le fini parfait de l'exécution. Ce meuble a été trouvé à Vourles, près de Lyon.

Je citerai encore deux petites armoires : l'une à deux corps ; le corps supérieur, en retrait, a ses quatre vantaux décorés de deux têtes de bélier enlacées d'où partent des volutes feuillagées terminées en grappes de raisin et renfermant des mascarons ou des têtes d'anges. L'exécution, si brillante et si grasse, est là peut-être un peu supérieure au goût de celui qui en combina la décoration exubérante et riche plus que châtiée. C'est un excellent exemple de ce qu'ont produit les ateliers du midi de la France.

Très supérieure, à mon goût, et d'une pureté absolue est une petite armoire à deux corps et à quatre vantaux, décorée d'incrustations de marbre, avec les figures de l'Été et de l'Hiver, de Mars et de Vénus. Voilà vraiment un meuble construit selon les exactes lois de l'architecture et que n'aurait pas désavoué Androuet du Cerceau. Et avec quelle délicatesse et quel charme ont été finement sculptés les sujets à fleur du bois, un beau bois de chêne au grain serré et dur. Je trouve pour ma part infiniment d'agrément à l'intervention dans des meubles de ce genre de l'incrustation de plaquettes de marbre. Il faut que le bois par lui-même donne à l'œil une grande impression de dureté, et que le marbre soit d'une tonalité sourde, dans des tons gris ou noirs



ARMOIRE EN CHÊNE. — ART ALLEMAND. — FIN DU XVe SIÈCLE
(Collection Chabrière-Arlès)

(1) Voir *les Arts*, n° 22.

mouchetés par exemple ; les deux matières se marient alors agréablement.

Acquis à la vente de la duchesse de Berri, ce meuble charmant est évidemment né au centre de la France, si ce n'est dans la région parisienne. C'était déjà, je crois me rappeler, l'avis du regretté M. de Champeaux, qui avait cité, sans la discuter, l'attribution qu'on avait légèrement faite de ce meuble à l'école de Normandie.





FIGURES EN BOIS POLYCHROMÉ, PROVENANT D'UN GRAND RETABLE. — Art flamand. — Fin du XVe siècle

(Collection Chabrière-Arles)



CAQUETOIRE EN NOYER. — Art français. — Commencement du XVIe siécle
(Collection Chabrière-Arlès)

On sait que l'un des triomphes des ateliers bourguignons a été la sculpture des tables de noyer, dont nous avons conservé heureusement dans notre pays d'assez nombreux spécimens, et que les huchiers se plaisaient à enrichir de chimères et de termes d'une énergie pittoresque. On a parfois reproché à ces tables l'excès de leur décoration qui semble, il faut bien le dire, avoir été poursuivie pour elle-même, sans se subordonner aux règles logiques de la construction. C'est une critique qui malheureusement s'impose souvent, et qu'il est difficile d'éluder. Mais on ne saurait jamais contester le beau travail qui s'y manifeste; et c'est cette habileté et cette facilité si grandes à sculpter qui entraînaient toujours l'ouvrier. La virtuosité est une qualité dont il faut se défier, car elle rompt l'équilibre de la plus belle chose, au profit d'un petit tour de force, qui finit par lasser.

Quelques tables de noyer occupent, dans la collection Chabrière-Arlès, une place des plus importantes. Deux d'entre elles offrent la disposition assez simple à supports fixes, des quatre pieds balustres réunis par des traverses sur des patins qui sont eux-mêmes reliés par une entre-toise. L'une de ces tables, qui fut exposée au Petit Palais en 1900, est d'une simplicité très grande et d'une admirable facture; elle est soutenue au centre par deux piliers enveloppés de pampres, et les patins se terminent par des mufles de lion largement ouverts.

Dans les deux autres tables, beaucoup plus ornées, aux supports fixes à balustres ont été substitués des motifs d'ornements, assez compliqués, qui s'épanouissent en éventails. Les figures nues, très savoureusement modelées, forment cariatides encadrées par des sphinx à pattes de lion et à figures de femme, ou par des béliers. Mais ici le modelé des nus est très simplifié, aussi peu réaliste que possible. C'est une forme transformée décorativement et se prêtant à des arrangements où elle n'a plus qu'un rôle subordonné. On sent très bien, devant des meubles de ce genre, l'erreur moderne qui conduisit des sculpteurs passionnés du bois, tels que M. Carabin, à composer des tables où la forme nue féminine, traitée avec un goût réaliste des plus choquants, et pour elle-même, sans se prêter décorativement à la compo-



DRESSOIR EN BOIS DE NOYER CLAIR. — ART FRANÇAIS. — XVIe siècle
(Collection Chabrière-Arlès)



CHAYÈRE EN NOYER. — Art français. — Première moitié du XVIe siècle
(*Collection Chabrière-Arlès*)

sition même du meuble, est obsédante par l'insistance de ses formes massives.

* * *

Quand nous aurons parlé de deux portes à un vantail, d'un style très différent, l'une à sculpture très méplate, avec ses quatre compartiments champlevés de rinceaux réguliers d'un dessin assez semblable aux fers de certaines reliures, dans laquelle seule une belle guirlande de fruits apporte ses reliefs accusés dans un panneau de frise supérieur (spécimen significatif d'une des formules du bois français au XVIe siècle); — l'autre, que Carrand arracha jadis à une chapelle napolitaine et qui, par la sculpture de ces rinceaux à têtes d'anges, pas très fine, mais hardie et comme menée à violents coups de ciseau, est très représentative de la sculpture italienne de l'extrême fin du XVIe siècle, — il ne nous restera plus à examiner, dans la collection Chabrière, que quelques meubles isolés, encore tout à fait dignes de retenir un instant votre attention.

D'abord une merveilleuse chaise à dossier bas, en forme de trapèze, avec des bras légèrement arrondis, de celles que nous révèle Henry Estienne sous le nom de *caquetoire*, et qui lui fait dire des femmes de son temps :

« Il n'y a pas d'apparence qu'elles aient le bec gelé, pour le moins j'en réponds pour celles de Paris, qui ne se sont pu tenir d'appeler des caquetoires leurs sièges. »

On n'en voit figurer dans aucun inventaire avant 1570, ce qui ne signifie pas qu'on ne caquetait pas avant cette époque, mais la chaise légère qu'on pouvait approcher du feu n'existait pas. On prenait simplement, auparavant, un escabeau. La chayère caquetoire de la collection Chabrière-Arlès, faite du plus beau noyer, a son dossier superbement sculpté de deux figures de chimères adossées.

Un très charmant cabinet en noyer, avec des tiroirs décorés de bronzes dorés d'une fine ciselure, a son abattant formé d'une tablette de marqueterie ; c'est un très joli meuble flamand de la fin du XVIe siècle et tout à fait amusant, par le mélange des beaux bois de marqueterie et des délicats motifs de bronze ciselé. On voit apparaître, ici déjà, le goût pour les meubles de ce genre, où l'œuvre de ciselure va prendre une importance de plus en plus grande, et qui aboutira, après son évolution logique, aux triomphants chefs-d'œuvre des ébénistes-ciseleurs parisiens du XVIIIe siècle.

Enfin, un superbe soufflet en noyer, sculpté du sujet de la Charité entre deux cariatides, est un des plus beaux objets de ce genre qu'on puisse rencontrer, et des plus rares. Il appartint jadis à la collection Vaïsse.

Une cheminée, dont la partie supérieure est formée d'un superbe dossier de lit décoré de figures en haut relief sous des arcatures séparées par des pilastres, fermée par une belle grille reliée à deux hauts landiers d'une noble forme, indiquera assez avec quel goût M. Chabrière-Arlès savait faire concourir les objets que ses heureuses découvertes lui amenaient, au but décoratif de ses appartements qu'il s'était proposé. Ce n'est là qu'un tout petit coin du cabinet de travail



CHAYÈRE EN NOYER. — ART FRANÇAIS
FIN DU XVIe SIÈCLE

CHAYÈRE EN NOYER. — ART FRANÇAIS
RÉGION DE L'AUVERGNE, XVIe SIÈCLE

(Collection Chabrière-Arlès)

où il aimait à venir se reposer du tracas de ses affaires, et où il avait réuni, en outre, quelques beaux tableaux, des bronzes du xve siècle italien, de premier ordre, des céramiques italiennes ou hispano, des émaux de Limoges et des bijoux. Je serai très heureux d'en pouvoir dire ici, bientôt, tout le bien que j'en pense, après les lignes que



CRÉDENCE EN NOYER. — Art français. — Région normande. — Fin du XVIe siècle
(Collection Chabrière-Arlès)

M. Victor de Swarte a bien voulu leur consacrer dans ses *Financiers amateurs d'Art*, paru à la librairie Plon, il y a quelques années.

* * *

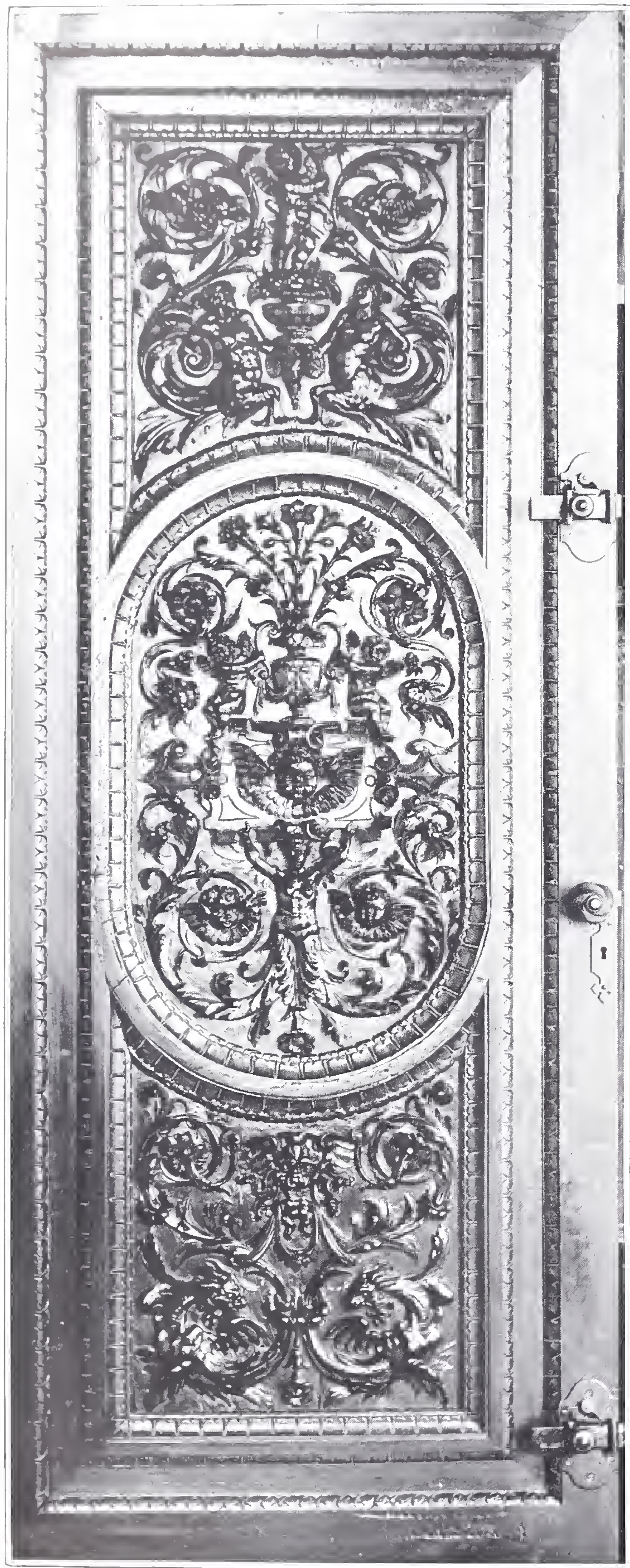
Aurai-je pu indiquer ainsi tout le caractère et l'intérêt des belles collections de M. Chabrière et restituer l'aspect des beaux salons du quai Voltaire, où la Renaissance française triomphe par quelques-uns des plus beaux travaux du bois sculpté qui nous aient été conservés ?

(A suivre.)

GASTON MIGEON.



PANNEAU DE CHEMINÉE, FORMÉ D'UN BOIS DE LIT. — ART FRANÇAIS. — FIN DU XVIe SIÈCLE
(Collection Chabrière-Arlès)



PORTE EN NOYER. — Art du sud de l'Italie
Fin du XVIe siècle



PORTE A SCULPTURE MÉPLATE. — Art français
XVIe siècle

(Collection Chabrière-Arlès)



IXe siècle — IXe siècle — VIIIe siècle

MASQUES POUR LA DANSE DE GHIGAKOU

LA COLLECTION GILLOT



Au moment où, le printemps dernier, mourait Charles Gillot, emporté par un de ces accidents imprévus dont la soudaineté augmente de tant de regrets la tristesse des séparations éternelles, nous avons dit quel homme remarquable venait de disparaître. Mais on ne saurait vraiment chez Gillot séparer l'homme de la collection : il vécut tant pour elle, ces dernières années, il s'était si bien identifié avec elle, qu'on ne pouvait connaître, aimer l'un, sans comprendre l'autre. Aussi bien sommes-nous heureux aujourd'hui de présenter cette collection au public; ceux qui ne l'ont point vue trouveront un singulier plaisir à connaître ces admirables objets, parmi les plus beaux sans doute qui soient venus du Japon en Europe; ceux qui ont eu jadis la joie de se promener au milieu de ces vitrines, conduits par le maître qui leur en faisait si amicalement les honneurs et avec tant d'enthousiasme, se rappelleront les heures exquises passées dans cette galerie, — dans cette galerie fermée, hélas! pour toujours.

Lorsque Gillot, il y a maintenant plus de vingt ans, acheta les premiers objets japonais qui l'avaient charmé dans de pauvres boutiques sans nom, aujourd'hui disparues, l'art du Japon avait déjà ses admirateurs passionnés et des temples où les collectionneurs célébraient son culte. De ces collectionneurs, le premier était Goncourt, sans contredit; dans le grenier d'Auteuil, il avait entassé les laques, les peintures, les bronzes, les porcelaines et rien n'était beau qui ne fût selon son goût, rien ne valait que sa littérature n'eût consacré : chacun était heureux de suivre l'exemple du maître et de marcher sur ses traces. Goncourt, en art français, faisait profession de n'aimer que le XVIIIe siècle; or il est d'étranges affinités qui font qu'en même temps, par delà les mers, à mille lieues de distance, deux pays sans aucun lien commun peuvent produire deux arts d'esprit singulièrement analogue : le XVIIIe siècle japonais et le XVIIIe siècle français se trouvent presque frères par le génie, et Goncourt fut logique avec lui-même en les aimant également, et exclusivement. Il ne fallait pas plus lui parler d'art gothique que de vieux japon; l'un et l'autre étaient enveloppés dans le même mépris et il allait jusqu'à dire qu'avant le XVIIIe siècle, le Japon véritablement n'avait rien produit que de barbare. Gillot ne connaissait pas Goncourt et vivait fort éloigné du cénacle où s'émettaient ces belles théories; il ne les avait assurément jamais entendues quand pour la première fois son œil fut attiré vers l'art japonais, et ce fut sur des objets que les pontifes eussent dédaignés souverainement, sur des pièces frustes, sans aucune de ces grâces, de ces gentillesses, de ces « joliesses » de travail dont ils faisaient cas uniquement, que son choix s'arrêta. Pendant longtemps, il collectionna ainsi solitaire, sans chercher l'applaudissement, et jouissant pour lui, en artiste, de ses trouvailles; seul peut-être parmi les japonisants, M. Gonse en eut la confidence, car certaines communautés de goût et l'amitié précieuse de M. Hayashi les avaient réunis. Or il se trouva qu'au bout de quelques années, la petite collection du début était devenue une galerie; que cette galerie, quand elle fut montrée, fut pour beaucoup, que les miévreries aimées des Goncourt tenaient éloignés du japon, une révélation, et que si les japonisants de la première heure persistaient dans leurs erreurs, toute une nouvelle génération se forma, élevée par Gillot et qui sentait avec lui ce que le vieux japon, celui du moyen âge, avait de grandeur noble et de style dans son art — de « caractère » comme aimait à dire Gillot. — C'est lui qui devint le père spirituel de cette seconde génération; aussi quand, en 1900, au Pavillon impérial du Trocadéro, M. Hayashi montra à l'Europe les merveilles cachées jusqu'ici dans les grands temples et que le palais du souverain consentit à se dépouiller, pour quelque temps, du trésor séculaire dont on connaissait seulement de rares photographies, ce ne fut qu'un cri parmi tous ceux qui aimaient et sentaient le japon : Gillot avait raison, il avait

deviné ce pays, et seule sa collection nous avait préparés à jouir pleinement de ces chefs-d'œuvre imprévus.

Le premier art du Japon a été essentiellement religieux, semble-t-il. Sitôt que, vers le VIe siècle de notre ère, le bouddhisme se fut introduit dans le pays et bientôt substitué à la civilisation autochtone et assez barbare sans doute qui y avait régné jusque-là, une période de prospérité merveilleuse s'ouvrit, et aussi d'extraordinaire raffinement. Ce fut la Chine qui fit l'éducation du Japon, mais bientôt celui-ci devint capable de créer, lui aussi, et les types de divinités qu'il nous a laissés, pour ne pas s'éloigner de la tradition dont ils étaient nés, n'en sont pas moins, on peut le croire, parmi les plus nobles dans leur mysticité que jamais l'imagination humaine ait conçus. L'Exposition de 1900 nous en avait montré de sublimes, que chacun, parmi les visiteurs attentifs, a gardés dans sa mémoire : quelques-unes des statuettes de la collection Gillot ne sont pas inférieures à celles que nous avons vues au Trocadéro, d'une couleur si chaude, avec leurs vieux ors enfumés par l'encens et d'une profondeur de méditation intérieure qu'aucun art n'a jamais surpassée ; il en est du VIIIe siècle, il en est du IXe, qui justifieraient cette boutade d'un vieil expert japonais : « Chez nous, plus un objet est ancien, et plus il est bon. » Mais dès ce moment les graves représentations de haute mysticité ne sont pas les seules et quelques pièces nous montrent combien ces vieux artistes religieux avaient de grâce aussi dans l'esprit : c'est une cuve en bronze, c'est surtout un autel portatif en forme d'écran, avec cinq figures assises sur des feuilles de lotus au milieu d'arabesques ; qu'on examine leurs poses si variées, leurs gestes si délicats, qu'on imagine le ton d'or passé de cette étrange matière, le *Kanchitsou*, inconnu à l'Europe, et dont le Japon a tiré jadis de si excellents effets, et l'on se fera une idée du raffinement où étaient parvenus ces nobles et ces prêtres, à un moment où notre Europe se cherchait encore, après une longue barbarie, à la veille seulement des grands siècles du moyen âge.



MASQUE DE TENGOU. — Xe siècle
(Collection Gillot)

Ces rapprochements avec l'art de l'Europe sont assurément quelque peu factices; néanmoins pour certaines catégories d'objets, ils s'imposent presque, et, chose étrange, pour ceux qui, au premier abord, sembleraient le plus foncièrement



TRIPTYQUE EN KANCHITSOU DORÉ. — BODHISATWAS DANS LE PARADIS DE SOUKHAVATI. — VIIe siècle
(Collection Gillot)



KUANON — STATUE EN BOIS DORÉ. — VIIIe SIÈCLE
(Collection Gillot)

japonais. A l'Exposition de 1900, comme aussi à la vente Hayashi, le public s'était particulièrement arrêté devant ces masques en bois, d'une si prodigieuse vérité d'allure, dont les acteurs se revêtaient dans les représentations de diverses pièces légendaires ou aux danses qui avaient lieu jadis dans les temples; la collection Gillot en contient un grand nombre et qui ne sont pas parmi ses moindres trésors. Et, certes, tous ces visages sont japonais jusqu'à l'âme; qu'ils rient, qu'ils pleurent, que l'artiste en ait fait de véritables caricatures, allongeant leur nez, aplatissant leur front, ouvrant leur bouche ou épaississant démesurément leurs lèvres, ce sont toujours des Japonais tels que nous les connaissons. Quelles sont cependant les œuvres d'art qu'ils nous rappellent invinciblement? Ce sont des morceaux gothiques, les célèbres mascarons de la cathédrale de Reims. Les deux séries ne sont pas contemporaines, et l'on donne plusieurs des masques japonais pour du VIIIe et du IXe siècle, tandis que nos mascarons ne sont pas antérieurs au XIIIe siècle; mais la force de la caricature et la généralisation aussi sont telles dans les uns et les autres, que les différences de race s'effacent presque et qu'il ne reste plus que des chefs-d'œuvre, où seule se retrouve la vérité humaine et universelle. Ces masques comptent assurément parmi les plus étonnantes œuvres d'art qui soient; mais comme l'on comprend bien, à les voir, que Goncourt et ses délicats amis les eussent traités de vulgaire sauvagerie! Assurément, avec leur robustesse, nous sommes loin du XVIIIe siècle, et c'est d'avoir senti le premier de telles pièces et d'en avoir réuni de parfaits exemplaires que fut, à nos yeux, le singulier mérite de Gillot.

Aussi bien, le naturalisme japonais était un des traits qui le séduisaient le plus dans leur art : ce qu'il détestait par-dessus tout, c'était la banalité, et rien de ce qui s'appuie sur la nature ne saurait être banal, pourvu que l'œil soit assez intelligent pour l'interpréter. Une des pièces de toute sa collection que Gillot prisait le plus — et ses amis se souviennent encore de sa joie quand il la reçut du Japon de M. Hayashi, qui l'y avait découverte — est une grande peinture représentant un prêtre assis (XIIIe siècle). Le morceau est presque décoloré et l'on n'y soupçonne plus que des harmonies de tons; mais les traits du visage y subsistent presque intacts et, certes, jamais dessinateur européen n'a écrit une physionomie plus vigoureusement et plus finement à la fois : un dessin de Holbein, de Dürer ou d'Ingres n'est pas plus vrai, ni de plus grand style. Assurément, c'est là un rare chef-d'œuvre, mais ces mêmes qualités de vie, d'exactitude et à la fois de fantaisie dans l'observation, se retrouvent dans presque toutes les peintures qu'avait collectionnées Gillot : des femmes courtes et potelées de Matahei aux courtisanes de Hokousai, longues et fines, qui promènent leurs belles robes dans les rues de Tokio, l'intensité de sentiment, la recherche du *caractère* est la même — et l'on en dirait autant à feuilleter les beaux livres illustrés de sa bibliothèque, les estampes en couleur surtout, que Gillot, graveur et imprimeur de son métier, avait naturellement choisis avec une prédilection et un goût marqués. Les kakémonos, les albums et les estampes qu'il avait réunis sont innombrables; mais dans aucun ne paraît le froid, le lamentable poncif d'école qui a si souvent envahi nos ateliers classiques; Gillot ne voulait être entouré que d'œuvres vivantes, car il confondait dans sa pensée la vie

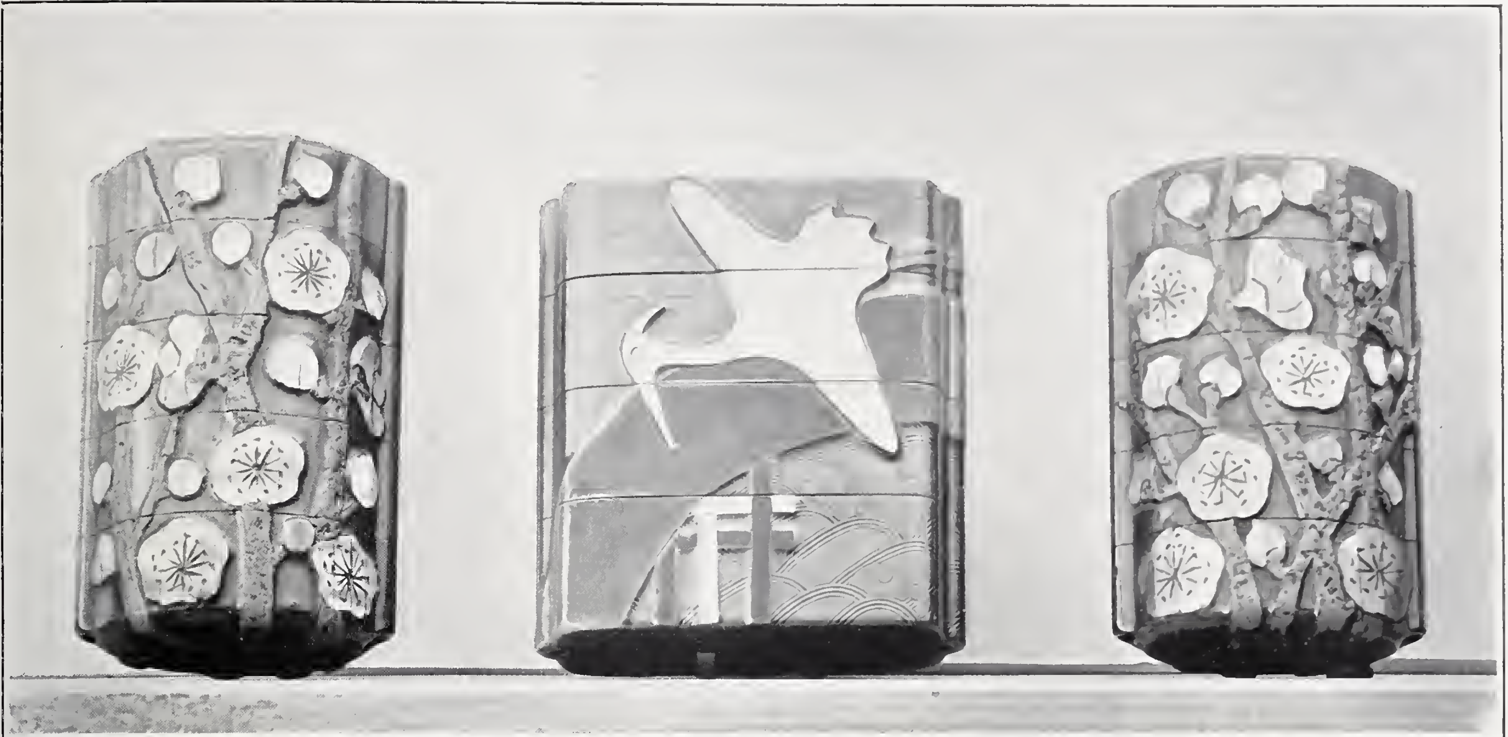


NETZUKÉS EN BOIS SCULPTÉ ET LAQUÉ. — XVIIe siècle
(Collection Gillot)

et le style, et le Japon, tel qu'il l'avait compris, le servit vraiment à souhait.

Mais il est une autre qualité qu'il aimait passionnément aussi : c'était le caractère décoratif, et si, dans les œuvres reproduisant la figure humaine, certaines beautés pouvaient, à ses yeux, primer celle-là, dans les objets d'art usuels, c'était celle qu'il estimait avant toute autre. Un rapide coup d'œil sur ses vitrines suffirait au visiteur le moins initié pour s'en apercevoir. En vérité, le caractère décoratif tel que l'entendait Gillot, était-ce celui que les Japonais dans les grandes périodes admiraient le plus ? Il se peut que non et sans doute quelques raffinés de là-bas eussent-ils parlé d'art théâtral devant certaines des pièces à grand effet, dont il était le plus épris ; pour eux, l'art doit se révéler peu à peu, et une pièce dont la beauté saute aux yeux leur paraît quelque peu entachée de vulgarité. Toutefois, ce sont là des délicatesses que nous autres Européens ne pouvons guère sentir, pour la plupart, et il doit nous suffire de constater le progrès du goût de Gillot et partant de ses élèves sur celui de leurs prédécesseurs en japonisme : ce que Goncourt aimait passe aux yeux des Japonais pour des morceaux de pure décadence, tandis que ce qu'aimait Gillot est bien plus dans la manière de ce qu'eux-mêmes aiment et recherchent le plus.

C'est surtout dans les laques que l'on peut constater la différence du « goût Gillot » et du « goût Goncourt ». Pour Goncourt, l'idéal était la collection des laques de Marie-Antoinette, ces petits chefs-d'œuvre mièvres et précieux, aimables joujoux à tiroirs secrets et qu'on dirait faits pour le royaume des poupées. De ceux-là, la collection Gillot n'en possède pas un, car la mièvrerie n'est pas son fait ; c'est au contraire aux pièces robustes des anciens temps qu'il s'était attaché, à ces pièces à grand décor bien lisible et supérieurement noble à la fois. L'une des plus célèbres, et à juste titre, est une boîte à écrire portant sur son couvercle un grand aigle qui tient un lièvre entre ses serres. Ce dessin de l'aigle, pour peu précis qu'il soit, est d'une admirable largeur et le ton de l'or d'une chaleur sourde qu'aucune autre matière que le laque ne saurait donner ; le morceau date, dit-on, du XIIIe siècle, et ce n'est peut-être pas le plus ancien de la collection, car les Japonais ont fait dès le plus haut moyen âge des laques extraordinaires et il paraît en être venu quelques-uns de ces époques reculées en Europe. Mais de tous les laqueurs, celui que Gillot, avec son goût pour la force et pour le grand art, devait préférer, c'est Kôrin, le maître incomparable qui sut, au XVIIe siècle, retrouver les procédés archaïques et, avec des incrustations de nacre et de plomb, avec des ors d'une merveilleuse profondeur, donner à ses dessins presque schématiques une puissance jusque-là inégalée. La collection est riche en pièces de cet atelier, et l'une des plus belles est sans doute une boîte ronde où, sur un fond d'or mat, l'artiste a gravé des feuilles d'iris en nacre et plomb ; c'est un des laques les plus puissamment décoratifs que nous ayons vus, et le hasard a bien fait les choses en l'amenant aux mains de celui des amateurs de Paris qui était le plus à même de l'apprécier. De même la série des *inrôs,* des boîtes à médecine ; Kôrin et les autres grands laqueurs de son temps ont



INRO EN LAQUE D'OR INCRUSTÉ DE BURGAU, PAR KÔRIN (1661-1716)
(Collection Gillot)



COUVERCLE D'ÉCRITOIRE EN LAQUE D'OR PARÉ DE BURGAU. — XIIIe siècle
(Collection Gillot)

créé en ce genre des chefs-d'œuvre dont leurs successeurs n'ont fait que rapetisser le style, et Gillot en avait réuni, aussi bien que des étuis à pipes et des boîtes à fard, une série dont nous ne connaissons l'équivalente dans nulle autre collection.

Ses objets en métal n'étaient guère moins remarquables que ses laques et il les avait choisis dans le même goût. Certes, les bronzes japonais des derniers siècles sont charmants et, comme forme, comme joliesse, leur délicatesse est infinie; Gillot en possédait quelques-uns qui sont tout à fait exquis; mais si son œil était trop fin pour n'en pas saisir la grâce et ne pas s'y plaire, il sentait aussi la différence qui sépare ces aimables choses des grandes merveilles de la Chine archaïque. Cette question des vieux bronzes chinois est assurément une des plus troublantes pour les japonisants d'aujourd'hui, et il leur est bien malaisé parfois de se reconnaître dans les imitations qui, depuis le XIIIe siècle, ont pullulé, imitations certainement habiles souvent et faites parfois pour tromper jusqu'à des yeux de mandarin. Quelle est la pièce originale des Tchéou ou des Han, antérieure à notre ère? Quelle est



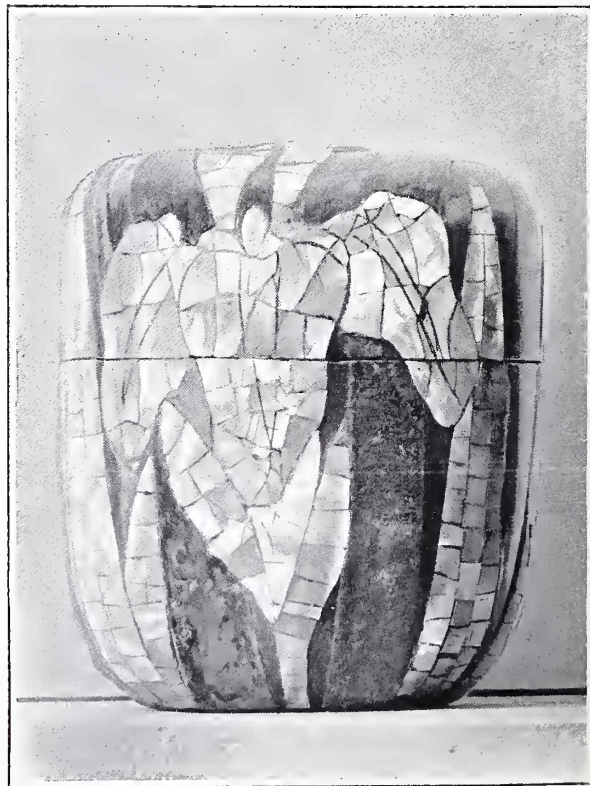
PANNEAUX EN PATE LAQUÉE PAR RITSUO († 1747)
(Collection Gillot)

sur des terres parfois curieusement bosselées; peut-être n'a-t-il pas suffisamment admiré, suivant le goût japonais, les pièces plus sobres, ces inimitables bols coréens dont le toucher seul est un régal et dont la vue est pour l'œil la plus douce des caresses; mais la rareté de ces grands vases à eau n'a de comparable que ceux de la collection Gonse, et la vitrine qu'ils forment est extraordinairement décorative. Et c'est aussi et surtout ce qu'il faut dire de ses étoffes; là, comme dans les laques, sa collection est véritablement hors pair.

L'on n'a pas oublié, peut-être, l'impression que faisait au sortir des Arts décoratifs la série des tissus japonais qu'il avait prêtée à une exposition l'an dernier. Seuls, les tissus musulmans pouvaient rivaliser avec ceux-là; mais s'ils les valent par le caractère décoratif, l'Orient demeure bien en deçà du Japon, si l'on tient compte de la fantaisie; celle des dessinateurs pour étoffes a été prodigieuse là-bas; d'un rien, d'un motif qui partout ailleurs passerait inaperçu, ils ont su tirer les lignes et les couleurs les plus imprévues, éclatantes à la

l'imitation des Song vers le XIIe siècle? Mystère. Gillot croyait l'avoir pénétré et il est certain qu'il avait réuni de grands bronzes admirables de tous points. Pourtant ce qui fait l'originalité de sa collection, ce sont les petits animaux : bœufs, cerfs, lièvres, canards, brûle-parfums d'ordinaire ou simples objets d'ornementation, dont il avait assemblé, si l'on peut dire, la plus amusante ménagerie, et c'est avec raison qu'il en faisait remarquer le style. Ces bêtes, pour la plupart, n'étaient pas grosses comme le poing et il y en avait de microscopiques; mais tout comme les *netzkés*, ces petites figurines en bois dont les Japonais étaient si friands, elles renfermaient dans leur petitesse autant d'art, et du plus vigoureux, que les grandes statues dont on admire la noblesse. Pour le Japonais d'ailleurs, la taille, la forme n'est rien : les gardes de sabre sont de simples disques qui n'ont pas pour l'ordinaire dix centimètres de diamètre; or de ces disques ils ont su faire des chefs-d'œuvre de style, y enroulant des plantes et des animaux, ou les animant de sujets souvent héroïques, et jamais dans les beaux temps, les ciseleurs, car c'était toujours de fer forgé et reciselé qu'ils se servaient, ne se sont écartés des lois de la grande décoration. On peut agrandir à plaisir ces modestes rondelles et toujours, jusqu'à ce que le précieux de la décadence ait envahi cet art comme les autres, elles demeurent larges et grandes, de travail comme de dessin.

Dans les poteries, dans les grès tant admirés aujourd'hui et que nos modernes céramistes français ont si heureusement pris, ces dernières années, comme point de départ de leurs recherches, Gillot a aimé aussi les morceaux à grand effet, ceux où de larges coulées d'émail se détachent



BOITE A THÉ EN LAQUE D'OR INCRUSTÉ DE PLOMB ET DE BURGAU PAR KÔRIN (1661-1716)
(Collection Gillot)



PORTRAIT DU PRÊTRE JITCHIN-OSHO-SHISHITZU SENSEI (1er QUART DU XIIIe SIÈCLE)

(Collection Gillot)

fois et sobres. Des hautes époques, qui sont toujours les meilleures au Japon, des fragments seuls nous sont parvenus et presque pas de robes complètes; mais à voir l'effet que produisent ces simples morceaux, on imagine ce que devait



BOITES A MIROIRS EN LAQUE D'OR INCRUSTÉ DE NACRE. — Époque de Kamakoura (1185-1215)
(*Collection Gillot*)

être le vêtement et quelle féerie était un cortège de Daïmio passant dans les rues de Kioto.

Telle est, dans ses grandes lignes, cette collection, l'une des plus considérables en fait d'art japonais qui se soient formées en Europe et peut-être la plus intéressante comme unité. Gillot, nous l'avons dit déjà, mais on ne saurait trop le répéter, l'avait faite absolument suivant son goût, sans se laisser influencer en rien par celle d'aucun amateur rival; et comme il avait un goût original, très sûr et très raffiné, l'ensemble qu'il avait réuni est tout à fait particulier. C'est la vie qu'il aimait, le caractère et l'aspect décoratif des choses, et tout objet qui entrait chez lui possédait à un plus ou moins haut degré l'une ou l'autre de ces qualités. Au reste, il les recherchait également ailleurs qu'au Japon et l'on pourrait définir de même les séries musulmanes et du moyen âge français qu'il avait assemblées, séries moins nombreuses mais tout aussi personnellement choisies. Il avait en effet très bien senti les caractères communs qui rapprochent l'art ancien de l'extrême orient de l'art du moyen âge occidental. Il avait compris que l'aspect parfois sévère qu'il aimait dans l'une comme dans l'autre, tient en partie à une stylisation extrême qui laisse peu de place à la recherche du détail réaliste et personnel ; et il voyait là, avec raison d'ailleurs, une tendance commune à tous les arts durant leur période primitive.



BOITE A MIROIR EN IVOIRE SCULPTÉ
(*Collection Gillot*)

Néanmoins c'est toujours au Japon que Gillot revenait et l'un de ses rêves était d'aller étudier sur place cette civilisation dont il avait tant joui de loin; que d'utiles observations ne nous eût-il pas rapportées de ce voyage! La mort, hélas! l'a empêché de réaliser ce cher désir ; toutefois, de lui peut-être on peut dire qu'elle ne l'a pas pris tout entier : tous les japonisants parisiens d'aujourd'hui relèvent de Gillot, ils sont fiers d'avoir été ses disciples et son souvenir vit parmi eux comme celui d'un homme auquel ils doivent quelques-unes des plus nobles jouissances de leur vie artistique.

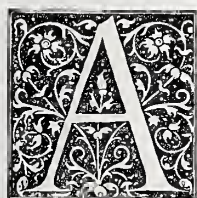
RAYMOND KŒCHLIN.

Cliché Giraudon.

LA VISION APOCALYPTIQUE
(Tympan de la façade de l'église de Moissac)

PROMENADES ARTISTIQUES (*)

III. — AU MUSÉE DU TROCADÉRO

Avec l'école bourguignonne, les ateliers du Languedoc furent, au XIIe siècle, les artisans les plus féconds et les initiateurs de la grande sculpture française. Depuis les bas-reliefs du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse, qui ne sont encore que d'assez timides imitations de diptyques byzantins, jusqu'aux figures d'apôtres de la salle capitulaire de Saint-Étienne, jusqu'aux chapiteaux de son cloître et de celui de la Daurade, qui durent être parmi les merveilles de l'art méridional, cette école languedocienne fut toujours en progrès, jusqu'au jour où la croisade des Albigeois noya, dans le sang, le brillant foyer de la civilisation méridionale.

Quand, descendant des hautes vallées de l'Auvergne, dont l'influence se fait encore sentir sur l'architecture de la région languedocienne, on arrive devant la porte méridionale de Saint-Sernin de Toulouse, on est frappé, quelles que soient encore la rudesse un peu fruste des figures et la gaucherie du dessin, de tout ce que, dans la scène de l'Ascension, par exemple, on voit paraître ici de plus vivant, de plus gesticulant et de plus expressif. Et c'est bien par ce don du mouvement et de la vie, auquel se joignit bientôt une recherche presque « précieuse » de l'élégance, que cette école se caractérise parmi celles du XIIe siècle. A ce point de vue, les séries de chapiteaux recueillis au Musée de Toulouse, tant ceux de Saint-Étienne que ceux de la Daurade, composent une suite tout à fait admirable ; dans les figures d'apôtres, groupés deux par deux et engagés, comme sur les ivoires qui durent servir de modèles ou de point de départ au sculpteur, dans une sorte de dialogue tour à

(*) Voir *les Arts*, nos 13 et 15.

tour animé ou subtil, ces qualités ne sont pas moindres. Un des sculpteurs qui y travaillèrent signa fièrement son œuvre : *Vir non incertus me celavit Gilabertus* : c'était assurément un maître. Les deux statues d'apôtres que nous reproduisons ici peuvent lui être attribuées en toute certitude.

Le tympan de Saint-Pierre de Moissac ne nous a pas conservé le nom de son auteur qui fut certainement aussi un des plus audacieux et des plus grands sculpteurs de son époque. Ce qu'il eut à traduire aux yeux dans cette page monumentale, ce ne fut pas comme à Autun le Jugement dernier, mais un motif dont les miniaturistes avaient, dès l'époque carolingienne, souvent repris et diversifié le thème : la Vision apocalyptique de saint Jean.

L'Apocalypse était de tous les livres saints celui dont la lecture avait peut-être le plus occupé le moyen âge. Déjà, d'assez grands bas-reliefs comme celui de la Lande de Cubzac, en avaient essayé une traduction monumentale; mais l'auteur du tympan de Moissac dépassa d'un coup de génie tous ceux qui l'avaient précédé. Il suivit en quelque sorte mot à mot le texte formidable. « Je vis au même instant, écrit l'auteur de l'Apocalypse, un trône dressé dans le ciel et quelqu'un assis sur ce trône ; celui qui y siégeait, paraissait semblable à une pierre de jaspe et de sardoine, et il y avait autour de ce trône un arc-en-ciel qui paraissait semblable à une émeraude. Autour de ce même trône il y en avait vingt-quatre autres sur lesquels étaient assis vingt-quatre vieillards, vêtus de robes blanches, avec des couronnes d'or sur leur tête. Au devant du trône il y avait une mer transparente comme le verre et semblable à du cristal; et au milieu du trône et à l'entour, il y avait quatre animaux pleins d'yeux devant et derrière; le premier ressemblait à un lion, le deuxième était semblable à un veau, le troisième avait le visage comme celui d'un homme, et le quatrième était semblable à un aigle qui vole. Je vis ensuite dans la main droite de celui qui était assis sur le trône un livre écrit dedans et dehors, scellé de sept sceaux, et je vis un ange fort et puissant qui disait à haute voix : Qui est digne d'ouvrir ce livre et d'enlever les sceaux? Et un agneau vint prendre le livre de la main droite de celui qui était assis sur le trône et, après qu'il l'eût ouvert, les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards se prosternèrent devant l'agneau, ayant chacun des cithares et des coupes d'or pleines de parfums qui sont les prières des saints, et ils chantaient un cantique nouveau. »



Cliché Giraudon. SAINT PIERRE
(Piédroit du portail de Moissac)



APOTRES
Provenant de Saint-Étienne. — Musée des Augustins. — Toulouse



Cliché Giraudon.

L'HISTOIRE DU MAUVAIS RICHE. — *L'AVARICE ET LA LUXURE*
Bas-relief du porche de l'église Saint-Pierre. — Moissac



Clichés Giraudon.

TRUMEAU DU PORTAIL OCCIDENTAL
(Église de Saint-Pierre. — Moissac)



PILIER
(Église abbatiale de Souillac (Lot))

On peut dire que du jour où ce grand bas-relief, que les tons vifs des couleurs aujourd'hui effacées avivaient et animaient encore, fut découvert aux yeux des hommes du XIIe siècle, la sculpture française, elle aussi, commença de chanter un cantique nouveau; elle avait dès lors la force et la diversité, le sentiment de la vie et, pour son interprétation plastique, toutes les ressources que les dons spontanés de la race et les sollicitations de l'architecture, à la fois inspiratrice et régulatrice, pouvaient lui insuffler. Dans la figure du Christ de Moissac, que l'on pourrait rapprocher de celle d'un Christ en ivoire qui a passé par la collection Spitzer, et qui provenait du cabinet d'un amateur toulousain, ce qui



Cliché Giraudon.

LA LÉGENDE DU CLERC THÉOPHILE
(Bas-relief de l'église abbatiale de Souillac, Lot)

domine, ce n'est certes pas encore la grâce et la beauté; cette figure rude et puissante, sommairement et fortement modelée dans la pierre, avec ses pommettes saillantes, son front bas encadré de longues mèches et sa barbe bouclée, est celle d'un ancêtre barbare, dont la robustesse farouche se tempère à peine de majesté; les visages des anges qui l'entourent, le cou tendu dans une sorte d'interrogation ardente, ceux des vieillards rangés autour de lui en des attitudes si ingénieusement diversifiées et qui, dans la grande et solennelle unité de la composition, introduisent tant d'animation, procèdent en somme d'un type à peu près semblable.

Il y a déjà une finesse plus subtile et une recherche d'élégance plus maniérée dans les figures en demi-relief qui décorent les piédroits du portail ou les revêtements intérieurs du pilier central où s'appuie le linteau.

Quant au pilier lui-même, avec sa double paire d'animaux entre-croisés, c'est une des œuvres les plus étonnantes de cette statuaire. On pourrait s'amuser à suivre, dans leurs commen-

taires, les symbolistes qui ont voulu en chercher des interprétations plus ou moins compliquées, si l'on n'avait, dans les ivoires exécutés pour les khalifes de Cordoue et dont le Louvre possède aujourd'hui un des plus précieux coffrets, les motifs et comme le point de départ de ces monstres de style si fier. C'était là fantaisie d'ornemaniste bien plus qu'intention préméditée de théologien. Ce qu'il y faut admirer surtout, c'est le génie de l'artiste qui, du petit modèle d'ivoire, tira ces grandes figures hiératiques et vivantes autant que chimériques.



L'ANNONCIATION

(Façade de Notre-Dame-la-Grande. — Poitiers)

En avant de ce portail et contre les deux murailles perpendiculaires à l'entrée supportant une voûte en berceau, des séries de bas-reliefs proposaient à la méditation des fidèles avec les mystères de l'*Annonciation* et de la *Visitation*, l'Histoire du mauvais riche, le Châtiment de l'Avarice et celui de la Luxure. On retrouve là cette vivacité expressive du geste et cette hardiesse d'interprétation, qui conviennent si bien à ces œuvres d'art populaire, faites par de simples gens et pour de simples gens, à ce « livre des illettrés ».

Une église voisine, celle de Souillac dans le Quercy, devait présenter dans son état primitif un décor conçu dans le même esprit ; il a été en grande partie détruit, mais il nous en reste — sans parler du tympan monumental dont il faut espérer que le Musée du Trocadéro aura un jour le moulage — quelques fragments importants. C'est d'abord un pilier où les formes enchevêtrées ont un aspect grouillant et barbare, une figure de prophète qui, dans une gesticulation plus violente, rappelle celles du portail de Moissac, le Saint Pierre notamment, enfin un grand bas-relief dont nous plaçons la reproduction sous les yeux du lecteur, et dont l'interprétation a donné lieu à beaucoup d'hypothèses et de commentaires. L'explication doit en être

cherchée, comme l'a prouvé Félix de Vernheil, dans ces miracles de la Vierge Marie que les prédicateurs racontaient si souvent aux fidèles, et où l'iconographie devait trouver une si riche matière. C'est un de ces miracles — Notre-Dame, dont les premières versions nous viennent de l'Orient chrétien et que les sermonnaires avaient, dès la fin de l'époque carolingienne, introduits chez nous. C'est la légende de Théophile qui est ici représentée entre les deux figures assises de saint Pierre et d'un abbé mitré; Théophile était un clerc ambitieux qui, pour obtenir les honneurs dont il était impatient, avait fait un pacte avec le diable; il avait signé une charte, *charta*, par laquelle il lui vendait son âme en retour de l'appui que Satan lui promettait. Mais, le pacte à peine signé, il avait été pris d'un vif remords, était resté des jours et des nuits en prière, devant la statue de la Vierge, dans le sanctuaire de l'église. Après cette pénitence, il avait fait devant le chapitre l'aveu public de son horrible marché; la Vierge elle-même était descendue du ciel pour retirer des mains de Satan le papier de damnation et le rendre au pauvre clerc repentant. Ce sont les divers moments de cette histoire que, non sans quelque gêne, mais avec un vif et persuasif désir de vie et d'expression, l'imagier de Souillac nous a représentés. A Notre-Dame de Paris, dans la seconde moitié du XIIIe siècle et au commencement du XIVe, le même sujet a été à deux reprises interprété de nouveau, et j'en pourrais citer bien d'autres exemples, si c'était ici le lieu.

Dans cette même région, au tympan de la porte latérale de la cathédrale de Cahors, outre l'histoire de saint Étienne, auquel était consacrée l'église, furent sculptées, dans la seconde moitié du XIIe siècle, de nouvelles représentations des apôtres, deux par deux, entourant la Vierge et assistant avec elle à l'ascension du Christ, — thème admirable et qui trouva là une de ses plus magnifiques expressions! Il faut signaler surtout la figure du Christ, également moulée au Trocadéro, et qui me paraît un document d'une importance capitale dans la formation de l'image idéale du Sauveur, telle que le XIIIe siècle allait la formuler dans les grandes statues des cathédrales gothiques. — On pourra comparer cette figure du Christ à celles de Vézelay et de Moissac, et plus tard à celle du beau Dieu d'Amiens; et si l'on veut poursuivre cette enquête et rapprocher de cette douce et noble figure celle des ivoires byzantins du Xe et du XIe siècle, où quelque chose se continuait de la beauté antique, mais baptisée en quelque sorte et devenue chrétienne, on comprendra le rôle que purent avoir dans la formation de l'idéal plastique du XIIIe siècle et dans l'évolution successive de la sculpture française ces ivoires si nombreux, dont tous les trésors d'églises possédaient des exemplaires et que des sculpteurs, en pleine éclosion de leur naissant génie, devaient interroger avec une curiosité intelligente et dont ils devaient faire leur profit. Leur gloire ne serait en rien diminuée, s'il était établi que ces modèles leur furent d'un grand secours; car, avoir fait vivre, dans les grands bas-reliefs et les statues colossales de Paris, de Chartres, d'Amiens, de Reims, cet idéal entrevu dans les petits bas-reliefs portatifs d'ivoire, n'en reste pas moins un des événements les plus décisifs et les plus étonnants de l'histoire de l'art.



CHRIST NIMBÉ
Tympan de la cathédrale de Cahors

J'ai besoin de me rappeler que nous ne faisons ici que de simples promenades; mais, si incomplet que soit encore le Musée du Trocadéro, il contient déjà tant de monuments de l'époque romane que, si l'on voulait s'arrêter à les commenter tous, il faudrait dépasser de beaucoup le temps et la place dont je puis disposer. Je laisse donc au lecteur curieux de ces études le soin de regarder sans moi tout ce qui est représenté ici de l'art des autres écoles romanes, et notamment de ces écoles de l'Ouest qui, de Bordeaux, à Angoulême, à Poitiers et à Angers, décorèrent de tant de figures grouillantes, non plus seulement les tympans des portails, mais les façades entières des églises, celle, par exemple, de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, dont nous reproduisons ici la scène de l'*Annonciation* ou celles des églises de Saint-Pierre d'Aulnay et de Notre-Dame de Saintes dont on peut voir d'importants fragments au Trocadéro.

ANDRÉ MICHEL.

(A suivre.)

CHRONIQUE DES ARTS

En réponse à la question posée par M. le Comte de Roquefeuil dans le numéro 22 des *Arts*, relativement à un tableau de Lastman retrouvé en Russie par le docteur Bredius, nous avons reçu de M. le docteur Bredius la lettre suivante:

Messieurs,

Je lis la lettre du Comte de Roquefeuil :

Le tableau du Comte Stetsky se trouve, non à Saint-Pétersbourg, mais à Romanow en Volhynie, où le Comte Mycielski l'a trouvé — moi j'ai simplement reconnu dans ce tableau le tableau de Lastman, chanté par *Vondel*.

La *reproduction* se trouve dans le magnifique livre : *Amsterdam au XVIIe siècle*, édité par MM. Van Stockum, à la Haye. Là on trouve la reproduction d'un tableau de *Jacob* Pynas, représentant *le même sujet*. Le cliché publié dans *Les Arts* est insuffisant pour reconnaître la main de l'artiste ; qui *rappelle* Lastman ou *Jan* Pynas — il faudrait voir le tableau *même*.

Agréez, Messieurs, l'expression de mes sentiments distingués.

LE DR. A. BREDIUS.

Une Maquette
DE CARPEAUX

On sait que l'Académie de France à Rome, installée à la Villa Médicis, sur le mont Pincio, possède une importante collection d'œuvres dues aux artistes français qui s'y sont succédé depuis 1803, date à laquelle la Villa Médicis fut acquise par échange avec le Palazzo Mancini. L'originalité de cette collection, d'ailleurs fort décousue, est d'abord d'être composée des choses les plus variées : les fameux portraits qui ornent les murs de la salle à manger y voisinent avec des médaillons, des plaquettes, des ébauches, des maquettes, et l'on doit même faire figurer dans la collection le célèbre *Cahier des Charges*, sur les pages duquel bon nombre de célébrités artistiques ont lestement troussé quelque amusante caricature. Ensuite ces œuvres si disparates, d'importance si variable, nous présentent des idées de jeunesse, nous font entrevoir un coin souvent moins bien connu de la genèse artistique de ces peintres ou de ces sculpteurs, à l'heure où ils se cherchaient encore dans le cadre merveilleux de la Villa Médicis et de son parc.

Elles sont essentielles quand il s'agit d'un artiste de première valeur, et tout le monde connait par exemple les portraits peints par Henner et aujourd'hui suspendus au mur de la salle à manger. Le portrait de Louis David, celui d'Ingres, celui de David d'Angers sont aussi des toiles excellentes ; il y a au *Cahier des Charges* de très amusants dessins de Henri Regnault.

L'un de ceux dont le nom revient le plus fréquemment à l'esprit du visiteur da la Villa, le sculpteur génial qui, du temps de M. Schnetz, directeur, fut considéré comme un révolutionnaire qui, de retour à Paris, eut cette gloire suprême de voir ses œuvres violemment attaquées par les uns, passionnément défendues par les autres, le maître merveilleux des *Quatre Parties du Monde*, et de *la Danse*, Carpeaux, est dans cette collection un des mieux représentés.

L'Académie de France conserve avec orgueil et a mis à l'une des places d'honneur de sa collection, une maquette que lui laissa Carpeaux quittant Rome sa pension écoulée : c'est l'une des maquettes de son *Ugolin*.

Haute de cinquante centimètres environ, cette maquette, simple moulage d'études pris sur une terre encore toute vibrante du travail acharné de l'artiste, est une chose admirable. La fièvre avec laquelle Carpeaux s'attaquait à son œuvre semble animer encore ce plâtre aux contours magnifiques : les coups de pouce, les larges boulettes de terre aplaties nerveusement, la carresse adoucie des doigts succédant par moments à une véritable furia de construction, ont marqué leur indélébile empreinte. L'âme du sculpteur soulève encore de toute son énergie ces muscles tordus de douleur et de rage, et toute cette lugubre et torturée figure d'Ugolin, où Carpeaux voulut ressusciter la vision tragique de Dante.

Plus encore, cette simple petite maquette porte en elle tout le drame intérieur qui bouleversa si cruellement l'artiste, alors qu'il créait cette figure sublime en 1860, le docteur Schnetz, voulant lui en faire tirer un saint Jérôme, Carpeaux s'obstinant, Schnetz intimant son veto au pensionnaire récalcitrant, et Carpeaux, en dépit de l'orage amoncelé sur sa tête, des menaces de suppression de pension, passant outre envers et contre tous. C'est alors qu'il écrivait à son ami Chérier, le 9 juin 1861, la lettre à la fois heureuse et désespérée, où passe, à propos de son Ugolin, ce grand cri de douleur : *J'ai dévoré bien des larmes : elles ont arrosé cette argile que mon esprit cherchait à faire parler !* Et Falguière aimait à raconter les entretiens d'une telle énergie, respirant une telle ardeur d'initiative et d'audace qu'à cette époque il eut avec Carpeaux au moment où tous deux étaient à Rome ensemble.

La maquette de l'*Ugolin*, — qui n'est point, d'ailleurs, la maquette définitive comme on peut le constater en la comparant avec le bronze du Salon de 1863, — completée par une magnifique charge faite par Carpeaux lui-même, et le représentant achevant son *Ugolin*, charge qui figure sur l'album de la Villa, est bien réellement une des œuvres essentielles de la collection de l'Académie de France. Elle mérite bien la place d'honneur qu'on lui a donnée à la Villa Médicis. Mieux que toute autre chose, elle résume l'âme même de l'artiste, cette âme faite de vie intense, de splendide énergie créatrice, cette âme passionnée de créateur sublime. Œuvre puissante, conçue dans la lutte et dans la douleur, jaillie spontanément, presque furieusement, de l'âme et du cœur de Carpeaux, pour nous cause d'une émotion plus profonde encore que le groupe terminé lui-même, cette admirable maquette est un peu de l'âme de Carpeaux, vivante encore dans cette Villa Médicis où il a tant travaillé et tant lutté.

C'est pourquoi il a semblé intéressant de la signaler d'une manière plus particulière parmi les diverses œuvres qui constituent la collection de l'Académie de France à Rome.

GEORGES TOUDOUZE,

Ancien Membre de l'École française d'Athènes.



LE COMTE UGOLIN
Maquette de Carpeaux

Le Cabinet Félix Ravaisson-Mollien

(D'après le Catalogue de la Vente du 23 Novembre 1903)

Le philosophe français Ravaisson, né en Belgique en 1813, neveu u voyageur Mollien, se plut collectionner lui-même et ien expliquer des tableaux chevés et des études de rands maîtres, ainsi que 'autres artistes. Depuis les rillants débuts de sa carière publique jusqu'aux olennels et chaleureux inquantenaires de son écanat à l'Institut de France, chercha ces peintures tantôt pour l'impression rapide u sentiment ou la composition savamment réfléchie, antôt pour l'intérêt documentaire et historique.

Il voyageait en Italie haque année) et en Espagne, ı Belgique et Hollande, en llemagne, en Angleterre. Il ait manié les pinceaux, omme un professionnel, dès jeunesse avec Chassériau Broc; il peignit chaque ur jusqu'à sa quatre-vingtxième année, et sculpta,. odela, etc.

Plusieurs fois il eut au Salon des Champs-Élysées sous nom de famille « Laché » s portraits à l'huile, au stel, à l'aquarelle, aux crayons. Ingres lui disait : « Vous avez le charme » et Delacroix : « Votre coloris est vrai. » En 1900, près de mourir, il exposa, avenue de Breteuil, une statuette de Vénus Anadyomène qui fut louée par les juges émérites. On n'a pas, d'autre part, oublié le portrait de face et la médaille de profil que firent Henner et Chaplain de son originale et expressive figure aux grands yeux bleus, aux longs et abondants cheveux blancs.

Inspecteur de l'Enseignement supérieur au ministère de l'Instruction publique, en 1852, il fut l'auteur du rapport à la suite duquel on renouvela les méthodes de dessin, il y recommandait les principes et les exemples des travailleurs de génie et d'expérience en combattant des théories trop géométriques. Ce rapport fut l'origine de la publication intégrale des manuscrits de Léonard de Vinci, par son fils ainé, ainsi que de belles collections de modèles phototypiques; il donna l'essor aux musées de plastique du Louvre, du Palais du Troca-



LE CORRÈGE. — LA MADELEINE DEBOUT



HANS HOLBEIN. — PORTRAIT D'HOMME



ALBRECHT DURER. — LA SAINTE FAMILLE



HANS HOLBEIN. — PORTRAIT DE FEMME



REMBRANDT VAN RIJN. — JÉSUS CHEZ LES DOCTEURS



WILHEM VAN DE VELDE. — MER CALME

déro et de l'École des Beaux-Arts. Son second fils est bibliothécaire à la Mazarine et son gendre est le peintre Iwill.

Longtemps Conservateur des Musées nationaux (directeur en 1870), il y fit étudier les sculptures antiques avec un soin tout nouveau afin que les réparations en fussent divulguées et qu'ainsi la véritable interprétation en devînt possible. Il rendit à la *Vénus de Milo* son attitude primitive et à la *Victoire de Samothrace*, sa poitrine, ses ailes, sa galère.

F. Laché-Ravaisson-Mollien avait de cordiales relations avec les amateurs tels que E. Piot, La Caze, His de la Salle, Gigoux, le duc d'Aumale, etc., et avec beaucoup d'artistes de grand renom dans tous les genres. Son salon était des plus recherchés, l'esprit élevé, les talents et la grâce de son épouse, descendante du graveur Israël Silvestre, contribuaient à la faire aimer.

L'influence de Ravaisson, qui avait le culte de la beauté et de la vérité en tout, se propage parmi les jeunes gens d'avenir, sa méthode de spiritualiste positif et d'idéaliste pratique fait discerner les œuvres personnelles de leurs contrefaçons. Ce moderne disciple du siècle de Périclès cherchait, comme Léonard de Vinci, la raison d'être des corps et des formes quelconques; par suite, il voyait d'abord les qualités intrinsèques des tableaux, puis il constatait les accidents scrupuleusement. Quant à savoir chez quels possesseurs une œuvre avait passé, il n'en avait cure: « Il faut, disait-il après Michel-Ange, que le compas soit dans l'œil. » Et aussi: « Le nom du peintre doit se révéler au regard et à l'âme sans papiers d'origine. » Pensée analogue à celle des maitres dédaigneux de signer leur nom quand la force de leur talent doit le proclamer.

Qui soutiendrait sans folie que la *Joconde* n'est pas de Léonard si on ignorait où et quand il la peignit? L'authenticité de maintes œuvres admirables n'a pas besoin pour être certaine de titres d'archives. Pas davantage dans le cabinet dont il s'agit; la *Madeleine debout*, du Corrège, dans la manière de la Madeleine et d'une Vierge de Dresde o l'*Apparition de Jésus à sain Antoine de Padoue*, par Murillo ou *la Madone* d'Albrecht Dure avec la spéciale naïveté de Jésu et la grande beauté des draperies ne sont un instant discutables

C'est là, en conclusion, l sentiment dans lequel est rédig l'avis peu banal sur les conditions de la vente au commencement du catalogue illustré imprimé par Lucien Faure.

En avril dernier, les marbres du même cabinet furent adjugés à l'hôtel de la rue Drouot et avec un grand succès de vente.



A. MAES. — EMBARQUEMENT SUR LA MEUSE

* * *

Toutes les écoles sont représentées dans la collection Ravaisson-Mollien; la place nous manque pour mentionner comme il convient les quelques maîtres français du XVIII[e] siècle, les Rubens, les Rembrandt, les Van Goyen, les Velasquez qui, le 23 novembre courant, sous l'habile direction de M[e] Gustave Coulon, le sympathique commissaire-priseur, seront livrés au feu des enchères.

ABEL DEPARC.



REMBRANDT VAN RIJN. — INTÉRIEUR

LES ARTS

Nº 24 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Décembre 1903



Cliché F. Bruckmann (Munich).

FRANS HALS. — L'HOMME A LA ROSE

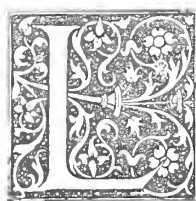
Collection de Sir Cuthbert Quilter (Londres)

Exposition des Portraits anciens à la Haye



L'Exposition des Portraits anciens

A LA HAYE



L'Exposition des Portraits anciens organisée cet été, dans la capitale de la Hollande, par le *Cercle Artistique de la Haye*, mérite bien qu'on en rappelle le souvenir, non seulement pour ses visiteurs, mais encore pour tous ceux qui n'en ont pu apprécier les merveilles de leurs propres yeux.

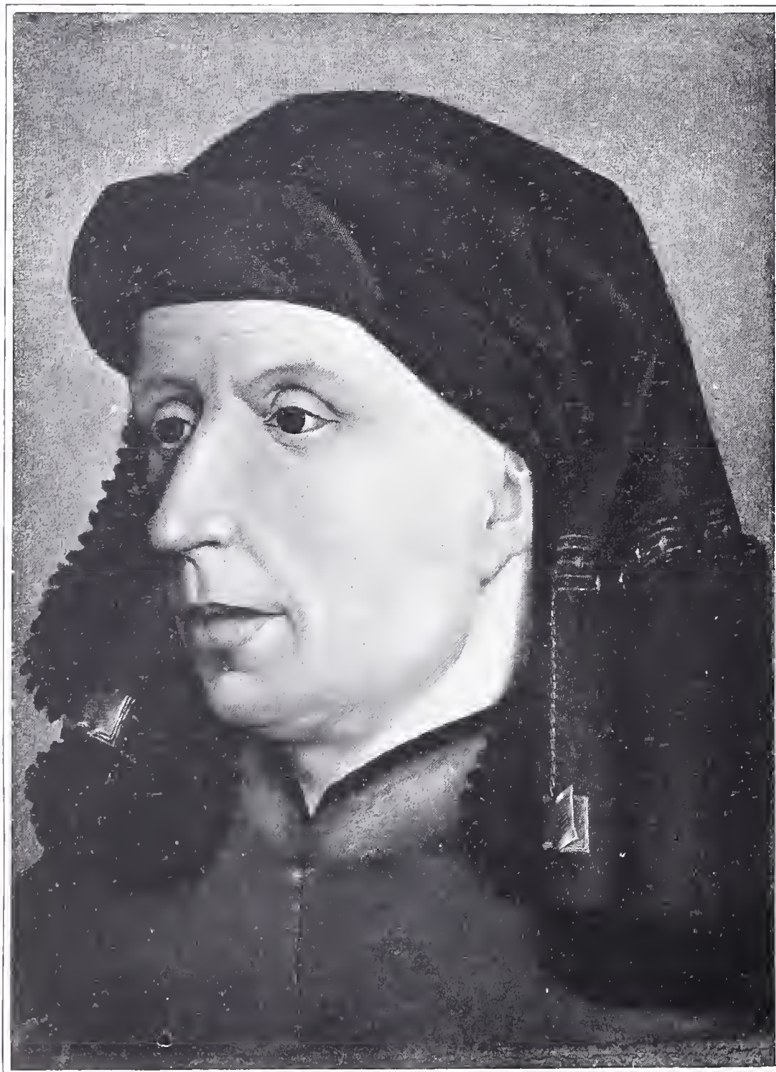
Après de longues démarches en vue de l'organisation, au cours desquelles le Comité, que présidait le docteur Bredius, a eu à faire face à des difficultés de toutes sortes, l'Exposition a ouvert ses portes le 1er juillet dernier. C'était vraiment une exposition des plus intéressantes dans son genre. Si quelques visiteurs y cherchaient un aperçu du développement de la peinture de portrait, dans l'art hollandais, ils ont été déçus, aussi bien que ceux qui pensaient ne rencontrer que des chefs-d'œuvre. C'est que, d'une part, il ne s'y trouvait presque pas de Primitifs, et que, de l'autre, Rembrandt n'avait là, pour le représenter, aucune de ses œuvres capitales. Mais il était difficile de procéder autrement sans tomber dans d'inévitables répétitions, car on aurait dû admettre alors des tableaux déjà présentés l'an passé à Bruges, ou, en 1898, à Amsterdam, à l'exposition des œuvres de Rembrandt. En sorte qu'il n'y avait ici que peu de Primitifs, dont deux toutefois eussent obtenu une place d'honneur à Bruges, et huit Rembrandt, dont sept à vrai dire n'avaient jamais été exposés.

Le principal attrait de cette exposition, en somme, c'est qu'elle offrait à la vue tant d'œuvres nouvelles, et qu'il n'en était aucune, sauf une seule, qui n'appartînt à quelque collection privée, difficile à visiter. A ce point de vue, on peut affirmer que le but du Comité, qui était de montrer surtout des morceaux curieux et peu connus, a été complètement atteint.

Pour étudier d'abord l'art des portraitistes du moyen âge, il convient de s'arrêter devant le portrait d'homme du Maître de Flémalle, qui fait partie de la collection de M. Gumprecht, de Berlin. La reproduction ci-jointe donne bien l'idée des lignes sobres et soignées de ce tableau, mais il y manque l'impression de chaleur que nous a donnée la couleur de l'original. Le fond, frais et d'un beau vert, qui s'harmonise heureusement avec le noir doux du chapeau et le vermillon de l'habit, produit dans ce tableau un effet extrêmement agréable, tandis que la pureté de la tête, modelée comme une sculpture, lui donne le piquant qui attire spontanément l'attention.

L'attribution au Maître de Flémalle n'est, que je sache, contestée par personne ; le faire de cette peinture concorde du reste absolument avec celui des autres œuvres connues de ce mystérieux successeur de Roger de La Pasture, dans lequel on croit reconnaître le peintre Jacques Darcet, condisciple de Roger de la Pasture chez Robert Campin.

Nous donnons encore la reproduction d'un autre spécimen remarquable de l'art des portraitistes antérieurs au XVIIe siècle, c'est un des portraits les mieux conservés et les plus caractéristiques de Jan Gossaert. Il représente probablement la princesse Isabelle d'Autriche : cette opinion est fortement appuyée par la lettre Y qui forme le



Cliché F. Bruckmann (Munich).

LE MAITRE DE FLÉMALLE. — PORTRAIT D'HOMME

Collection de M. Gumprecht (Berlin)

Exposition des Portraits anciens à la Haye



Cliché F. Bruckmann (Munich).

JAN GOSSAERT, dit JEAN DE MAUBEUGE. — PORTRAIT D'ISABELLE D'AUTRICHE
Collection du comte Zdzislas Tarnowski (Dzików, Pologne autrichienne)
Exposition des Portraits anciens à la Haye



Cliché F. Bruckmann (Munich).

LEANDRO BASSANO. — LE JOUEUR DE LUTH

Collection de Mme la Princesse Cécile Lubomirska. — (Cracovie, Pologne autrichienne)

Exposition des Portraits anciens à la Haye

motif principal du riche ornement dont sa coiffure est rehaussée.

L'Exposition n'offrait guère plus d'autres Primitifs à l'admiration des visiteurs. On y trouvait bien encore un Pieter Pourbus, non sans valeur, ainsi qu'un tableau commémoratif de la famille hollandaise Huyssen van Kattendijke, tableau intéressant d'un maître hollandais de 1550 ; mais nulle œuvre marquante en dehors des deux que j'ai décrites.



Cliché F. Bruckmann (Munich).

THOMAS DE KEYSER. — PORTRAIT D'HOMME
Collection de Mme la Douairière M. J. Grisart, née comtesse de Hogendorp de Hofwegen. — (La Haye)
Exposition des Portraits anciens à la Haye

Le fonds essentiel de ces collections, c'était l'École hollandaise du XVIIe siècle. Aussi ne nous occuperons-nous que sommairement de l'École flamande de la même



Cliché F. Bruckmann (Munich).

CORNELIS VAN DER VOORT. — PORTRAIT D'HOMME
Collection de M. J. Kruseman. — (La Haye)
Exposition des Portraits anciens à la Haye



Cliché F. Bruckmann (Munich).

CORNELIS VAN DER VOORT. — PORTRAIT DE FEMME
Collection de M. J. Kruseman. — (La Haye)
Exposition des Portraits anciens à la Haye

époque, bien qu'elle fût représentée par plusieurs morceaux de valeur. Entre eux un beau portrait d'homme, attribué à Rubens, attirait surtout l'attention. Il en a beaucoup été parlé et l'attribution à Rubens contestée : M. Max Rooses, qui est le plus grand spécialiste dans l'étude de ce peintre, nomme Van Dyck comme auteur de l'œuvre, et la plupart des grands connaisseurs lui donnent raison.

Si l'art flamand du xviie siècle n'était représenté ici que par peu de spécimens, l'art du xviiie, pour toutes les écoles, ne l'était guère davantage. Les maîtres hollandais, pour cette époque, comptaient à peine. En revanche, on trouvait un portrait de dame, d'une beauté extraordinaire, œuvre de Madame Vigée-Le Brun, quelques Tischbein de premier ordre, des portraits d'Antoine Graff et de Joseph Grassi, etc.

Avant de passer aux portraitistes hollandais du xviie siècle, il convient encore de dire un mot des tableaux de maîtres italiens qui figuraient dans cette exposition. Le Comité les avait reçus de Pologne, avec bien d'autres, tel que le tableau de Madame Vigée-Le Brun, grâce au comte Georges Mycielski, de Cracovie, qui avait obtenu de les emprunter de plusieurs collections inaccessibles de palais princiers.

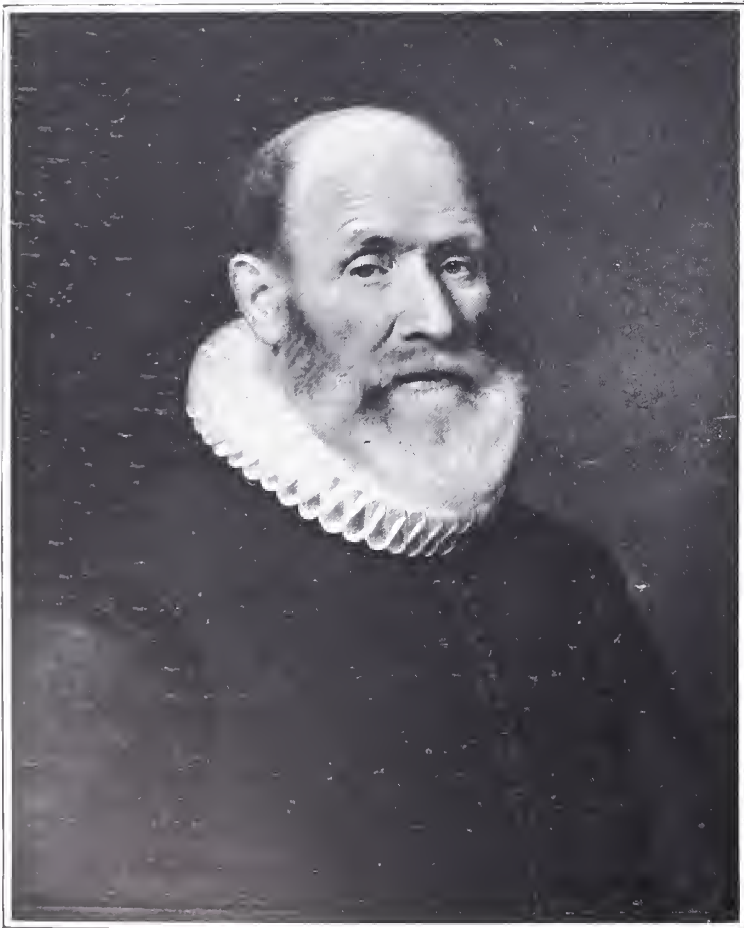
Après le portrait d'un gentilhomme polonais vêtu d'un magnifique costume rouge, l'œil était attiré surtout, parmi les tableaux italiens, par *le Joueur de luth*, de Leandro Bassano, le peintre vénitien bien connu, qui vécut de 1558 à 1623. Cette œuvre, de l'année 1600, remarquable de facture et de composition, comme on peut le voir par la reproduction, formait, dans son caractère si essentiellement vénitien, un heureux contraste avec l'aspect général profondément hollandais de l'Exposition.



DIRCK DIRCKSZ SANTVOORT. — PORTRAIT D'UNE PETITE FILLE
Collection du Jonkheer W. H. Van Loon. — (Amsterdam)
Exposition des Portraits anciens à la Haye

C'est, en effet, la présence de ces quelques chefs-d'œuvre de l'art étranger qui accentuait l'impression spéciale qu'éprouvait le visiteur en face des portraits de l'ancienne École hollandaise. Leur caractère, à coup sûr, est très particulier : sobriété, vérité, tranquillité, rien qui soit prétentieux, et, avec cela, une maëstria technique qui a forcé l'admiration de tout le monde. Telle est du moins l'impression que donne l'art des portraitistes hollandais, d'une façon générale. Mais, à y regarder de plus près, on découvre plusieurs petites nuances et diversités, des détails qui donnent aux œuvres de la vie et de la variété. Ainsi, cette manière qu'on n'évite jamais entièrement, d'introduire de la philosophie dans le sujet, c'est-à-dire des symboles, des attributs si je puis dire, allégoriques et mythologiques. Pendant longtemps, aucun peintre n'a pu s'en passer. Ici c'est une statue d'Apollon, là une couronne de fleurs, symbole du mariage, ou bien un crâne, souvenir de l' « *omnia vanitas...* » de l'Écriture.

D'autres traits caractéristiques se révèlent encore au regard attentif, plus ou moins prononcés, chez les uns ou chez les autres, qui nous permettent de classer les portraitistes d'alors par groupes. Les uns, par exemple, peignaient leurs personnages simplement tels qu'ils se présentaient à eux, sans chic et sans pose, sans voir autre chose que la vie et l'esprit de ceux qu'ils peignaient. Frans Hals en est le meilleur type. Les autres faisaient poser leurs modèles, après avoir mûrement choisi la pose, et rendaient, dès lors, ces personnages moins naturels, mais relevés de plus de goût et de distinction. Sans doute ont-ils aussi légèrement



Clichés F. Bruckmann (Munich).
MICHIEL JANSZ VAN MIEREVELT. — PORTRAIT D'HOMME
Collection du Dr A. Bredius. — (La Haye)
Exposition des Portraits anciens à la Haye



Cliché F. Bruckmann (Munich).

PAULUS MOREELSE. — PORTRAIT DE JEUNE FEMME
*Collection de M.***. — (Londres)*
Exposition des Portraits anciens à la Haye



Cliché F. Bruckmann (Munich.)
JACOB GERRITTSZ CUYP. — PORTRAIT DE FEMME
Collection du comte Zdzislas Tarnovski. — (Dzikow, Pologne autrichienne)
Exposition des Portraits anciens à la Haye

flatté et arrangé leurs sujets pour rendre le portrait plus beau que nature.

Les maitres hollandais de l' « âge d'or » n'appartiennent pas, en général, à ce groupe. Un petit nombre seulement, à la suite d'Antoine Van Dyck, prend cette direction, et parmi eux, Adriaen Hanneman et Cornelis Janssens Van Ceulen étaient représentés à l'Exposition par des œuvres très caractéristiques. C'est plus tard, vers 1670, que tout l'art portraitiste hollandais dévie dans cette direction ; et il est demeuré dans cette dégénérescence, à quelques rares exceptions près, jusque vers le milieu du XIXe siècle.

* * *

Le sain et pur art portraitiste hollandais s'est développé avec une grande rapidité, après 1600, dans une voie qu'il est facile de reconnaitre, car elle n'est autre que la simple étude d'après nature. C'est le seul et vrai principe d'après lequel tous les maîtres ont travaillé, depuis Cornelis Ketel jusqu'à Aert de Gelder. Ils reproduisent, chacun suivant son genre, les personnages tels qu'ils les ont vus et compris : Hals les traite avec sa conception gaie et riante de la vie, Mierevelt leur communique sa calme gravité et son exactitude, Verspronck leur donne volontiers un aspect plus intime, pour ne pas dire un sentiment d'idéal. Mais *tous* restent *naturels*, des premiers aux derniers, sans exception aucune ; tous, depuis le génial et créateur Rembrandt, jusqu'à son successeur de talent médiocre Victors, depuis le pinceau soigneux de Van der Voort, jusqu'à celui, si souple et si franc, de Jan Steen.

L'état où se trouvait l'art du portrait, vers 1615-1620, à Amsterdam, qui devenait alors de plus en plus une riche cité commerçante, était merveilleusement caractérisé, à l'Exposition, par les deux portraits de Cornelis Van der Voort, envoyés par M. Kruseman, de la Haye, et dont on voit ici les reproductions. Si la femme est incontestablement un peu raide d'aspect, — ce qui provient, sans doute, de son costume, — l'homme a dans sa pose et son maintien quelque chose de si libre, si naturel, si dépourvu d'artifice, que l'on croirait ce tableau d'une époque plus avancée, si d'ailleurs le costume n'indiquait le contraire. Les deux tableaux sont éclairés d'un jour blond et doux comme quelques-uns des premiers Rembrandt ; tout à fait dignes d'attention, ils peuvent être mis sur le même rang que plusieurs des œuvres du grand De Keyser, qui fut l'élève de Van der Voort.

Ce Thomas de Keyser était surtout bien représenté à l'Exposition par un portrait d'homme âgé, qu'il peignit en 1636, à l'âge de soixante-six ans, et dont la reproduction est ici. Avec quelle clarté et quelle vérité le peintre n'a-t-il pas saisi son modèle ! Digne et calme, son pinceau souple l'a rendu d'ensemble, sans hésitation. Le manque de dents est magistralement rendu dans cette bouche à demi ouverte et comme prête à parler, et l'on sent fixé sur soi le regard grave et pénétrant que lancent ces yeux profondément enfoncés dans leurs orbites, auxquels l'ombre du chapeau, à larges bords, donne plus de vie encore. Si nous rencontrions cet homme, il nous inspirerait vénération et respect !

Mierevelt ne pouvait guère manquer parmi les portraitistes de la vieille roche. Il était donc là aussi représenté par quelques tableaux excellents, dont en voici un reproduit qui est caractéristique par sa simplicité et sa vérité sans



Cliché F. Bruckmann (Munich).
JAN ANTONISZ VAN RAVESTEIJN. — PORTRAIT DE FEMME
Collection de Mme veuve Nijhoff. — (La Haye)
Exposition des Portraits anciens à la Haye



Cliché F. Bruckmann (Munich).

BARTH. VAN DER HELST. — PORTRAIT D'HOMME
Collection de MM. Wallis and Sons. — (Londres)
Exposition des Portraits anciens à la Haye

recherche; il appartient à la collection du Dr Bredius, à la Haye.

Il existe beaucoup de tableaux qui portent le nom de Mierevelt; mais cet artiste n'a pas même peint tous ceux sur lesquels il a inscrit sa signature : ce qu'on lui attribue généralement est souvent l'œuvre des nombreux élèves qui travaillèrent dans son atelier, où il avait, on le sait, une vraie fabrique de portraits. C'est ce qui fait que Mierevelt est si



Cliché F. Bruckmann (Munich). BARTH. VAN DER HELST. — LES QUATRE ADMINISTRATEURS DE L'ORPHELINAT WALLON A AMSTERDAM EN 1637
Tableau conservé à l'Orphelinat Wallon, à Amsterdam
Exposition des Portraits anciens à la Haye

souvent jugé sur des œuvres qui lui sont étrangères, et c'est une heureuse occasion que de pouvoir l'apprécier à sa véritable valeur d'après des tableaux comme ceux-ci.

Après le tableau que nous venons de mentionner, il y avait encore deux portraits prêtés par le Jonkheer van Loon, d'Amsterdam, qui ont toujours été dans cette famille, et peints par Mierevelt pour un des ancêtres du possesseur actuel. Jan Miense Molenaer en a copié les têtes sur un tableau appartenant à la même collection, et dont nous parlerons plus loin à propos des tableaux de Molenaer.



Cliché F. Bruckmann (Munich).

REMBRANDT. — PORTRAIT DE FEMME

Collection de M. J. Hage. — (Nivaa, Danemark)

Exposition des Portraits anciens à la Haye



REMBRANDT. — PORTRAIT D'UN GARÇON
Collection de M. E. Warneck. — (Paris)



GOVERT FLINCK. — PORTRAIT DE JEUNE HOMME
Collection du Comte H. Stecki, Romanow. — (Pologne Russe)

Exposition des Portraits anciens à la Haye

Ces Mierevelt du Jonkheer van Loon offrent un des plus intéressants spécimens de la manière de faire les portraits à cette époque. Car, d'après ces originaux, on a fait en même temps, peut-être même dans l'atelier de Mierevelt et sous ses yeux, des copies, dont il existe encore deux ou trois répliques. Il est bien curieux de remarquer qu'on commandait alors ces portraits comme on commande aujourd'hui des photographies ! Mais cette observation confirme ce que je disais ci-dessus, qu'il ne faut pas prendre pour des originaux tous les tableaux qui portent une signature authentique de Mierevelt.

Quelques-unes des œuvres d'élèves de Mierevelt étaient là aussi : des panneaux de Ravesteijn et de Moreelse. Le portrait de femme, de Ravesteijn (de la collection Nijhoff, de la Haye), si typique, avec l'expression étrange de sa physionomie, et la figure plus capricieuse de jeune fille, de Moreelse, dont les reproductions sont ici, présentaient de fort beaux spécimens du faire de ces deux maîtres. Le Moreelse est d'une exécution pleine de soin, et montre le goût délicat de ce peintre dans le choix des couleurs. Sur un fond brun-gris clair se détachent le col blanc de dentelle, le joli bonnet et la robe de soie noire. La jeune fille porte un petit nœud rouge sur la poitrine, d'un rouge brillant et doux qui donne un accent de chaleur et d'harmonie à tout le tableau. Quant à la tête, elle a une telle vivacité d'expression, et l'on en reste tellement sous le charme, qu'il semble qu'on va la voir prendre vie.

Il faudrait pouvoir



Clichés F. Bruckmann (Munich). REMBRANDT. — PORTRAIT D'HOMME
Collection de M. John Jaffé. — (Nice)
Exposition des Portraits anciens à la Haye



Cliché F. Bruckmann (Munich).

JOHANNES VICTORS. — PORTRAIT DE MARIA CAAMERLING
Collection de S. E. le Jhr. Mr. H. Van Weede. — (Lisbonne)
Exposition des Portraits anciens à la Haye



Cliché F. Bruckmann (Munich).

FRANS HALS. — PORTRAIT D'HOMME
Collection de M. W. Gumprecht. — (Berlin)
Exposition des Portraits anciens à la Haye



Cliché F. Bruckmann (Munich).

FRANS HALS. — PORTRAIT D'HOMME
Collection du Comte Spencer. — (Althorp, Angleterre)
Exposition des Portraits anciens à la Haye



JAN MIENSE MOLENAER. — GROUPE DE FAMILLE
Collection de M. le Jhr. W. H. Van Loon. — (Amsterdam)
Exposition des Portraits anciens à la Haye





Clichés F. Bruckmann (Munich).

JOHANNES CORNELISZ VERSPRONCK. — PORTRAIT D'ADRIAEN INGELBRECHT
Collection de M. J. Van de Kasteele. — (La Haye)

JOHANNES CORNELISZ VERSPRONCK. — PORTRAIT DE MARIA HAMIEUX
(Mme VILLEPONTOUX)
Collection de Mme la Baronne de Breugel Douglas. — (La Haye)

Exposition des Portraits anciens à la Haye



Cliché F. Bruckmann (Munich).

JAN STEEN. — L'ARTISTE JOUANT DU LUTH
Collection de Lord Northbrook. — (Londres)
Exposition des Portraits anciens à la Haye

continuer ainsi à décrire, caractériser, louer et juger les divers envois qui avaient été faits. Mais la place qui m'a été accordée me manquerait bien vite, et je dois donc laisser les reproductions parler de leur mieux par elles-mêmes, sans m'arrêter à chaque tableau.

Pour en revenir aux portraitistes d'Amsterdam, on voyait, près de Keyser, Santvoort, avec un portrait d'enfant, datant de 1636, charmant, bien qu'un peu archaïque en un certain sens ; et Van der Helst, avec deux toiles, de 1637 et de 1644. Le premier tableau, qui représente les régents de l'orphelinat Wallon, d'Amsterdam, est ce qu'on connaît de plus jeune parmi les œuvres du peintre. S'il ne portait l'entière et authentique signature de Van der Helst, on le prendrait certainement pour le travail de Nicolaes Elias. Il est extrêmement curieux de pouvoir ainsi se rendre compte combien le faire de Van der Helst, en son jeune temps (il avait alors vingt-quatre ans environ) ressemblait à celui de son maître. Le second de ses portraits présentés par l'Exposition, œuvre de l'année 1644, montre à quel point sa manière fut plus tard différente. Une comparaison entre ces deux tableaux, d'après les reproductions, démontrera très nettement cette évolution : le pinceau de l'artiste est bien moins sec, il est devenu beaucoup plus aristocratique et délicat.

Quant au plus grand des portraitistes d'Amsterdam, à Rembrandt, la plupart de ses œuvres présentées ici dataient de sa jeunesse, en sorte qu'il n'y avait pas à attendre qu'elles tinssent précisément la première place à l'Exposition. Mais ce qui lui manquait au point de vue de la grandeur artistique était largement compensé par ce fait que, sauf une, toutes ces toiles étaient inconnues au public. Et certes, c'est une chose significative que l'on ait pu trouver encore des Rembrandt inconnus et assez curieux pour une exposition, après ceux que nous avons vus en ces dernières années à Londres et à Amsterdam.

Une magistrale étude de caractère comme son propre portrait souriant (de la collection Kleinberger, de Paris), un autre portrait de lui-même, plus petit et plus grave (de la collection de Madame la comtesse Henri Delaborde, de Paris), enfin un troisième portrait de lui encore, au rire exubérant (de la collection Warneck, également de Paris), ces trois morceaux se disputaient ici la palme, chacun par des qualités originales. M. Warneck avait en outre envoyé un portrait de jeune homme, dont on peut voir ici la reproduction, et une étude de rabbin ; M. Scheurleer, de la Haye, avait prêté une figure de jeune fille, et M. Jaffé, de Nice, un portrait, presque inconnu aussi, de jeune homme au col blanc flottant, tableau merveilleusement beau de ton et de lumière, reproduit ici.

Mais le panneau de beaucoup le plus remarquable était sans doute le portrait de femme, ovale, signé et daté de 1632, qui appartient à M. Hage, de Nivaa près Copenhague. On en voit ici la reproduction. Peu de Rembrandt, de cette époque, où l'on puisse étudier aussi clairement la manière de peindre de l'artiste.



Cliché F. Bruckmann (Munich). GERARD TERBORCH. — PORTRAIT D'HOMME
Collection de Mre W. L. Luyken Glashorst. — (Amsterdam)
Exposition des Portraits anciens à la Haye

Encore fortement sous l'influence de Thomas de Keyser, il modela avec un soin extrême la tête et les mains de son personnage, et non sans difficulté la pose et le geste, comme le prouve bien le *repentir* du bras gauche, distinctement visible sur le tableau.

Parmi les élèves de Rembrandt, l'Exposition a fait connaître, entre autres, de jolis portraits de Jacob Backer, Govert Flinck, Johannes Victors, Ferdinand Bol, Jacobus Levecq, Nicolaes Maes et Aert de Gelder. On a surtout pu apprécier Flinck, aux diverses époques du développement de son talent. Le portrait de 1637, qui figure ici, montre à quel point il avait adopté tout d'abord le genre de Rembrandt. Non seulement la pose et la tenue du modèle, mais aussi le clair-obscur prouvent une imitation absolue de son maître génial. Le portrait de Maria Caamerling, de Victors, est de même entièrement conçu dans le genre de Rembrandt. Il nous fait penser, par exemple, à des portraits comme celui d'Élisabeth Jacobs Bas, du Musée Royal d'Amsterdam.

* * *

Nous arrivons maintenant aux parties les plus admirables de l'Exposition, je veux dire les groupes des œuvres de Frans Hals et de Terborch, après lesquelles les tableaux de Jan Miense Molenaer et de Jan Steen attiraient principalement l'attention.

On peut dire d'une façon générale que l'école de Haarlem a été le clou de l'Exposition. C'est en première ligne Frans Hals. Nous ne nous souvenons pas d'avoir jamais vu réunis autant de portraits de cet artiste dans une exposition. Voyez d'abord, d'après la reproduction, ce portrait d'homme, du comte Spencer : quelle splendeur dans la peinture ! quelle merveille de puissance technique ! et quel miracle encore que cette vie dont Hals sait animer toutes ses œuvres ! En quelques traits il fixe sur la toile *toute* la personnalité de son modèle ! Sans doute, ce tableau est un des plus grands chefs-d'œuvre de ce maître et le plus beau des portraits de Hals en Angleterre, où il a été admiré cette année dans l'exposition d'art hollandais au Guildhall de Londres. Là on l'a considéré comme un portrait de l'amiral hollandais de Ruyter. Mais c'est une erreur : ce tableau représente un personnage dont nous ne savons le nom.

Après cette œuvre, c'est le petit portrait d'homme, au faire élégant, de la collection Gumprecht, de Berlin, et l'Homme à la Rose, de la collection de Sir Cuthbert Quilter, de Londres, qui ont attiré davantage l'attention sur le groupe des portraits de Hals.

Le premier, si petit qu'il soit, est d'une ampleur extraordinaire et peint avec un brio qui nous ferait supposer que l'artiste n'y a mis qu'une demi-heure. Il est presque sans couleurs vives : sur le noir foncé de l'habit se détache le col blanc, et le visage, laid mais extrêmement vivant, du personnage, est entouré d'un fond gris verdâtre.

Le tableau de Sir Cuthbert Quilter, quoique peint aussi



Cliché F. Bruckmann (Munich). GERARD TERBORCH. — PORTRAIT DE FEMME
Collection de Mre W. L. Luyken Glashorst. — (Amsterdam).
Exposition des Portraits anciens à la Haye

avec une grande facilité, est d'un aspect un peu plat et moins frappant. Il le faut regarder plus longtemps, pour pouvoir jouir parfaitement de ses superbes qualités : l'attitude et le mouvement si naturels, la physionomie si franche, avec cette bouche qui semble vouloir s'ouvrir !

Comme portrait ainsi que comme projet de gravure, on remarquait le petit portrait de Screverius, recteur du gymnase à Haarlem, peint par Hals en 1617. Ce tableau curieux, gravé par Suyderhoeff, fait partie de la belle collection de M. Warneck, qui avait prêté tant de petits Rembrandt pour cette exposition.

Quant aux tableaux des disciples de Hals, il faut nous arrêter d'abord au chef-d'œuvre de Jan Miense Molenaer, en 1637, *Une grande Fête de Famille*. Il ne se prêtait guère à la reproduction, ce qui nous empêche d'en parler longuement. Le tableau, signé et daté en toutes lettres, appartient au Jonkheer van Loon, à Amsterdam, dont il représente les ancêtres, qui avaient fait choisir, pour poser, le moment où toute la famille, réunie pour une fête dans une grande salle, vient de se lever de table et attend le commencement de la danse, qui est annoncée par quelques musiciens sur un balcon.

La salle est pleine de monde, environ quarante personnes. Ce ne sont pas tous des portraits : mais les membres de la famille, pères, mères et enfants, assis et debout, se trouvent tous sur le premier plan. Tout est peint d'une manière extrêmement soigneuse et ne trahit en nul endroit la manière plus souple, plus spontanée et un peu nonchalante des tableaux de Molenaer de la même époque. Le caractère en est très intéressant et l'ensemble rappelle comme composition les fêtes de Dirk Hals ou les tableaux de Pieter Codde.

Ce tableau est évidemment le chef-d'œuvre de Jan Miense Molenaer.

Pour montrer un peu le genre dans lequel il a été composé, nous avons choisi un autre groupe de famille du même maître, plus petit et de la même collection, où on peut observer encore mieux combien Molenaer est toujours resté plutôt peintre de genre que portraitiste. Ces types de musiciens peuvent être considérés comme des compagnons de Codde, Duck et Duyster, tandis que le groupe d'enfants, à gauche, fait involontairement penser à Jan Steen. Le vieillard et la vieille femme à droite, derrière la table, ont été copiés par le peintre d'après les deux portraits de Mierevelt, dont nous avons parlé ci-dessus, et qui étaient envoyés à l'Exposition par l'heureux propriétaire de tous ces tableaux de famille. Pour représenter les autres élèves de Hals, il y avait des œuvres de Verspronck (dont on en trouve deux ici), de Judith Leyster, de Jan de Bray, etc.

Quant aux deux maîtres dont le talent s'est développé sous l'influence de Hals, Jan Steen et Terborch, ils offraient aux regards des spécimens de premier ordre. Existe-t-il de Jan Steen un tableau plus splendide que ce *Joueur de luth* de la collection de Lord Northbrook, de Londres? Quelle animation, quel éclat de folle joie de vivre qui éveillent en nous satisfaction et amusement tout ensemble ! Voyez ce chanteur moqueur, à l'air provocant et plein de contentement intime... Nous nous figurons entrer, avec Jan Steen, Hals, Ostade, avec tout ce joyeux monde de peintres de l'époque de 1650, dans ces brasseries où se répandaient leurs plaisanteries, leurs bons contes et leurs chansons... Jan Steen était ainsi, et c'est une vraie joie de l'avoir devant nos yeux tel qu'il s'est peint lui-même en comédien, sans cette gravité que porte, par exemple, son portrait du Musée Royal d'Amsterdam, où il s'est montré, avec une mine allongée et revêtu de ses habits de dimanche, appuyé contre une balustrade.

On ne peut guère trouver de plus absolu contraste qu'entre Steen et Terborch. Chez le premier, c'est une vie sans entraves, sans repos jamais; chez le second, c'est une gravité muette, une conception sérieuse et aristocratique de la vie. avec la joie du foyer paisible. Il suffisait d'un coup d'œil sur le magnifique groupe de toiles de Terborch à l'Exposition pour s'en rendre compte, et il n'est besoin que de contempler le portrait de dame reproduit ici, ou celui de la collection Schloss, à Paris, pour retrouver cette impression. Malheureusement nous ne pouvons en ce moment en parler assez longuement.

Un très curieux petit portrait était encore celui du comte de Peñaranda, prêté par M. Warneck. Il fut probablement peint par Terborch à Munster, où le comte se trouvait alors, en qualité d'ambassadeur d'Espagne. Ce même Peñaranda se retrouve dans le chef-d'œuvre de l'artiste, *la Paix de Munster*, de la National Gallery de Londres, prêtant le serment de la paix au nom de l'Espagne.



Cliché F. Bruckmann (Munich).
GERARD TERBORCH. — PORTRAIT DU COMTE DE PEÑARANDA
Collection de M. E. Warneck (Paris)
Exposition des Portraits anciens à la Haye

Pour être complet, j'aurais encore bien des tableaux à énumérer ici. Je devrais parler des envois de M. Dahl, de Düsseldorf, glorifier les beaux Netscher, le Hendrick Pot, le Codde, etc., de la collection Schloss, de Paris, dire ce que présentaient de remarquable certaines miniatures... Mais tout cela prendrait trop de place et l'on en arriverait



Cliché F. Bruckmann (Munich).

GERARD TERBORCH. — PORTRAIT DE CORNELISS DE GRAEFF
Collection de Mme la douairière Van Lennep. — (La Haye)
Exposition des Portraits anciens à la Haye

à écrire tout un livre sur cette exposition. Heureusement l'historien d'art bien connu, M. le docteur C. Hofstede de Groot, vient de le publier avec une grande quantité d'illustrations chez Bruckmann, à Munich. Ce livre pourra con-



Cliché F. Bruckmann (Munich).

GASPARD NETSCHER. — GROUPE DE FAMILLE
Collection de M. Adolphe Schloss. — (Paris)
Exposition des Portraits anciens à la Haye

tenter ceux qui désirent savoir plus de détails sur cette exposition, tandis que mon résumé ne prétend qu'accompagner les reproductions de quelques brefs commentaires. Puissent-ils, du moins, faire revivre chez un grand nombre de mes lecteurs un souvenir agréable de cette Exposition!

W. MARTIN.



I. — VUE DE LA SALLE XXI. — 1er Étage

LE MUSÉE WALLACE

Mobilier Français



II. — BRAS DE LUMIÈRE EN BRONZE DORÉ
Époque de Louis XVI
(Musée Wallace)

Il n'y a pas en Europe un musée, une collection, un palais qui présente un ensemble de mobilier français tel qu'on le rencontre au Musée Wallace. La Révolution s'empressa de vendre les objets d'art qu'avaient réunis les tyrans, les aristocrates et les financiers. Elle ne trouva point d'acheteurs en France où, d'ailleurs, la possession de telles merveilles eût mérité un certificat d'incivisme, et elle fit appel à l'or étranger. L'affiche signée Ch. Delacroix et J.-M. Musset, commissaires de la Convention nationale, annonçant, pour le 25 août 1793, la *Vente de meubles et effets de la ci-devant Reine provenant du Petit Trianon en vertu de la loi du dix juin dernier* porte cette mention expresse :

N. B. Les meubles de la ci-devant liste civile peuvent être transportés à l'Étranger en exemption de tous droits.

Ces deux lignes expliquent, commentent, justifient toutes les collections anglaises. — Partout la frontière était fermée, mais, du côté de l'Angleterre, était à claire-voie. Cherchez au delà du Rhin, aux Pays-Bas, dans la Suisse qui était neutre, en Piémont, en Espagne — vous ne trouverez rien du mobilier royal. Ce qui n'a point été réservé par les commissaires des Arts et qui ne se retrouve ni dans les musées, ni dans les locaux occupés par les employés du gouvernement, est en Angleterre. Sans doute, lord Seymour, lord Hertford, sir Richard Wallace ont encore acheté en France des objets précieux, mais ces objets avaient la même origine. Voilà la monnaie que battait la guillotine sur la place de la Révolution ! Elle est à l'effigie des Rois, et, pour la gloire de l'Art français, on peut au moins se louer qu'il y ait eu des *ci-devant* et un *ancien régime*.

Les notices qui suivent et qui sont dues à notre savant collaborareur, M. Emile Molinier, conservateur honoraire du Musée du Louvre, renseigneront utilement nos lecteurs sur la grande publication qu'ont entreprise les Editeurs des *Arts,* dans un format et avec un luxe de planches en taille-douce qui la rendent incomparable. Déjà le MUSÉE WALLACE, *Tableaux,* mis précédemment en souscription, est épuisé; les *Objets d'art,* qui vont paraître, sont assurés d'un succès encore plus rapide.

N. D. L. R.

I. — VUE DE LA SALLE XXI. — *Premier étage.*

Cette salle du premier étage abrite beaucoup de sculptures de petites dimensions datant du XVIIIe siècle.

Sur les meubles, qui sont en général des meubles dans le style de Boulle, mais fabriqués à l'époque de Louis XVI, sont placées des statuettes en marbre attribuées à Falconet, et sur lesquelles nous aurons à revenir, mais dont l'attribution au maître me semble peu probable; elles sont de l'atelier du maître tout au plus.

Au centre de la pièce est placé un groupe de marbre, d'un style charmant, signé : « Cayot, 1706. » Le sculpteur a traité ce sujet, *Psyché et l'Amour*, d'une façon assez neuve et originale, puisque les deux personnages sont figurés sous les aspects de jeunes enfants. Ce sculpteur, qui travailla maintes fois à la décoration de Versailles et des autres palais royaux, notamment avec Van Clève, nous apparaît ici comme un homme plein de talent et un vrai précurseur de l'École française du XVIIIe siècle.

Des candélabres en bronze soutenus par des nymphes, de l'époque de Louis XVI; des vases en porcelaine de Sèvres, datés de 1771; une grande horloge à musique, en bronze doré, signée : *Daillé, horloger de Madame la Dauphine*, sans doute Marie-Josèphe de Saxe, de style rocaille, ornent la cheminée, flanquée d'un baromètre et d'un cartel en bronze de l'époque de Louis XV.

Au-dessus de la cheminée est placée une glace à cadre sculpté et doré, divisé en compartiments, de l'époque de la Régence.

II. — BRAS DE LUMIÈRE *en bronze doré*, ART FRANÇAIS *(règne de Louis XVI).*

Le Musée Wallace possède quatre exemplaires de ce bras de lumière. Ils sont d'une date déjà avancée du règne de Louis XVI, et il serait assez difficile de déterminer quel est leur auteur : Feuchère ou Forestier, Gouthière ou Thomire. Rien, en effet, dans les éléments décoratifs qui les composent n'appartient en propre à un artiste connu. Le carquois est un motif qu'on employait partout à ce moment, et l'attribut de l'Amour a successivement pris place, sur les murs, en peinture ou en sculpture et, dans le mobilier, comme support de table ou de console. A ce moment, il était devenu banal.

Tout ce qu'on peut affirmer, en présence d'une telle œuvre, d'une composition et d'une exécution parfaites, c'est qu'elle sort d'un des principaux ateliers à la mode vers 1780 ou 1785, et qu'elle a été dessinée par un artiste dont le style avait encore l'ampleur des créateurs du règne de Louis XV à son déclin.

III. — BUREAU *en marqueterie*, par ANDRÉ-CHARLES BOULLE *(règne de Louis XIV).*

Ce meuble, de petites dimensions, est un des plus rares et des meilleurs spécimens de l'art de Boulle que possède le Musée Wallace. C'est une œuvre de la fin du règne de Louis XIV, qui, au point de vue de la destination, participe à la fois de la table, de la commode et du bureau. La composition de la décoration rappelle d'ailleurs beaucoup le parti pris adopté pour les commodes; les marqueteries en sont bien dessinées et d'une exécution soignée; les bronzes plus fins et d'une ciselure plus recherchée que dans la plupart des œuvres de Boulle, qui se distinguent généralement plus par la bonne composition



III. — BUREAU EN MARQUETERIE PAR ANDRÉ-CHARLES BOULLE
Règne de Louis XIV
(Musée Wallace)



IV. — VUE DU VESTIBULE DU 1er ÉTAGE
(Musée Wallace)

que par la délicatesse de la technique. Autant d'indications pour avancer avec quelque vraisemblance qu'une pareille œuvre n'a pu être exécutée que vers la fin du règne du grand Roi.

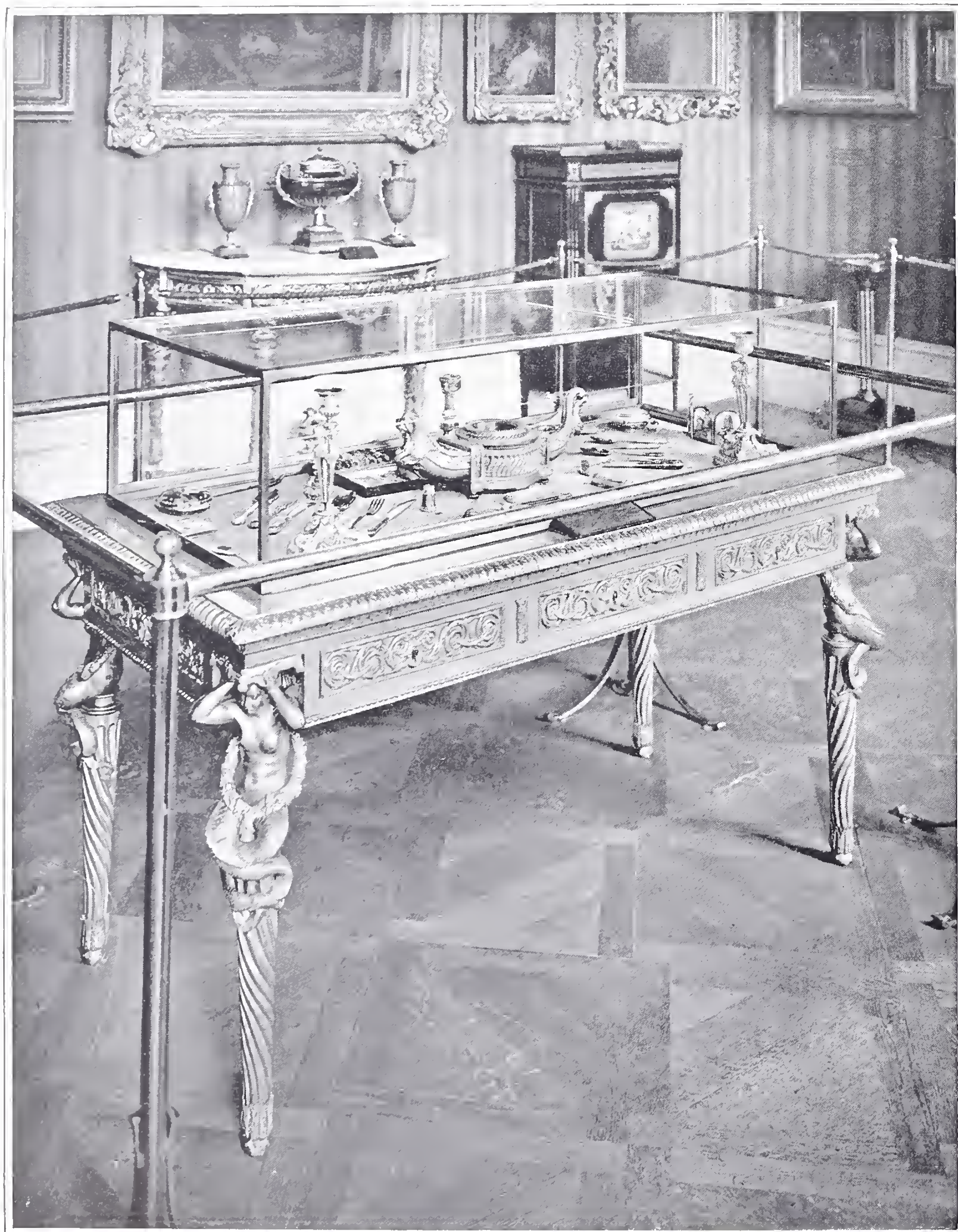
Sur ce bureau ont pris place un buste d'Alexandre en bronze, œuvre médiocre de la fin du xviiie siècle, puis deux gracieux flambeaux en bronze doré du plus pur style rocaille.

IV. — **VUE DU VESTIBULE.** — *Premier étage.*

Sur ses deux faces latérales, à droite et à gauche de l'escalier d'honneur, ce vestibule est décoré à peu près de la même façon : deux meubles à hauteur d'appui de l'atelier de Boulle, flanqués de gaines en marqueterie de même style et d'une belle forme. Aux murs sont accrochées des *Bergeries* de Boucher. — Sur les gaines sont placés des bustes en marbre, qui ne sont point dépourvus de mérite assurément, mais qui détonnent un peu auprès des œuvres anciennes. Ce sont des bustes modernes par Cordier, sculpteur connu surtout par ses figures exécutées en marbre polychrome. Ces bustes représentent assez bien l'art du xviiie siècle tel qu'on l'interprétait à Paris vers 1860. On croyait faire des pastiches très réussis ; on faisait, comme toujours, des œuvres ayant parfaitement un style personnel et quelques-uns des défauts des œuvres qu'on voulait imiter.

Un grand baromètre en bronze doré et en lapis-lazuli, pendant d'une horloge de même forme, dont le mouvement est signé : *Lespinasse, à Paris*, est placé sur la tablette du meuble central. C'est un beau morceau de style Louis XVI, qu'accompagnent deux jolis brûle-parfums de porcelaine de Chine, accompagnés de montures en bronze doré de l'époque de Louis XV.

Enfin, au mur, sont pendus deux trimestres d'un almanach en quatre parties, dédié au roi Louis XV en 1744 « *inventé et fait par Martinière, émailleur du Roy, rue des Cinq-Diamants, à Paris, 1744* ». On a déjà signalé du même artiste un tableau en émail représentant la bataille de Fontenoy. Ce tableau, encadré dans une monture de bronze, comme l'almanach, est conservé au musée de Versailles.



V. — BUREAU PLAT EN BOIS LAQUÉ, ORNÉ DE BRONZES DORÉS, PAR J. DUBOIS
Fin du règne de Louis XV
(*Musée Wallace*)

V. — **BUREAU PLAT** *en bois laqué, orné de bronzes dorés*, par J. Dubois (*fin du règne de Louis XV*).

Ce petit bureau, laqué de vert clair, est un meuble historique. Il fut fabriqué par J. Dubois pour l'impératrice de Russie, Catherine II, et c'est sur ce bureau que fut signée la paix de Tilsitt, en 1807. Avant d'entrer dans la Collection Wallace, il fit partie du cabinet du prince Kourakin.

Mais l'intérêt historique d'un tel meuble n'est que peu de chose auprès de son mérite artistique. C'est là, très probablement, l'échantillon à la fois le plus fin et le plus caractéristique de ces meubles laqués de tons clairs dont raffola le xviiie siècle et auxquels notre œil, qui ne se repose la plupart du temps que sur des échantillons fort médiocres du genre, a parfois quelque peine à s'habituer. Il faut pourtant admettre le style du xviiie siècle tel qu'il fut et non tel que, avec nos idées modernes, nous voudrions qu'il eût



VI. — VUE DE LA SALLE XII. — 1er Étage
(Musée Wallace)



VII. — BRULE-PARFUMS EN JASPE ROUGE, MONTÉ EN BRONZE DORÉ, PAR GOUTHIÈRE
Règne de Louis XVI
(Musée Wallace)

été. Ici, à vrai dire, le juge le plus difficile n'a qu'à louer; car il ne s'agit point, dans l'espèce, d'un meuble voyant, mais d'une œuvre très harmonieuse de ton, à la beauté de laquelle contribuent encore des bronzes ciselés d'après des modèles peut-être créés par Falconet. Les figures de sirènes qui ornent les angles du bureau, les frises qui en décorent la ceinture, sont des merveilles d'exécution.

Ce bureau supporte actuellement une vitrine où sont présentés de merveilleux bibelots du xviie et du xviiie siècle : flambeaux en bronze doré aux armes du Dauphin; couteau, cuiller et fourchette en vermeil; menus objets d'écaille et surtout une écritoire de bois laqué de vert, orné de bronze doré, probablement elle aussi de J. Dubois.

Un cartonnier accompagne ce bureau.

VI. — VUE DE LA SALLE XII

Premier étage.

Cette vue donnera une idée approximative de la façon dont on a pu présenter en même temps, dans le Musée et dans les mêmes salles, à la fois des tableaux et des objets d'art.

Le Musée Wallace ne possède point de mobilier du xviiie siècle en tapisserie d'une qualité exceptionnelle; mais on y trouvera quelques bois sculptés d'une grande beauté d'exécution, qu'il eût été peut-être préférable de ne point redorer. Les deux canapés d'époque Louis XVI qu'on aperçoit ici sont des œuvres de sculpture de premier ordre, qu'on regrette de ne pas voir servir de cadres à des tapisseries de Beauvais.

Devant la cheminée ont pris place de très beaux feux en bronze doré, de l'époque de Louis XV, représentant un lion et un sanglier, entourés d'ornements rocailles d'une très large exécution, qui évoquent la main d'un modeleur tel que Duplessis. Sur la cheminée, à côté de deux vases de Sèvres, se voient deux beaux candélabres Louis XVI, très bonnes épreuves d'un modèle connu, que décorent deux figurines en bronze à patine noire, d'après Falconet. Enfin, le centre de cette somptueuse garniture de cheminée est formé par une admirable pendule en bronze, avec monture de marqueterie, représentant Amphitrite assise, le pied posé sur une coquille, tenant une couronne et des guirlandes de fleurs et accompagnée de l'Amour. Nous croyons que le modèle de cette pendule date de la Régence.

VII. — BRULE-PARFUMS *en jaspe rouge, monté en bronze doré par Gouthière,* ART FRANÇAIS *(règne de Louis XVI).*

Ce vase, un des plus gracieux qui soit sorti des mains de Gouthière, provient du duc d'Au-



VIII. — VUE DE LA SALLE XVII. — 1er ÉTAGE
(*Musée Wallace*)

mont et figura, en 1782, à la vente du cabinet de ce célèbre amateur, sous le n° 25.

Julliot, après avoir minutieusement décrit cet objet d'art et indiqué que la ciselure en était exécutée par Gouthière, ajoute, dans le style fleuri qui lui est propre :

« Ce morceau, précieux par la rareté de son espèce, le « vif agréable des couleurs et le net du travail, est relevé « par une garniture du dessin le plus ingénieux et du « goût le plus flatteur dont l'artiste ait pu être animé, « pour donner à cette coupe une forme aussi heureuse « que riche, qui répondit au mérite de la matière par « le plus parfait accord de l'excellent genre et du fini des « ornemens; et, en effet, cette pièce présente un chef-« d'œuvre de l'art. »

Le brûle-parfums fut acheté pour la reine Marie-Antoinette moyennant la somme de 12,000 livres. Vendu probablement à Versailles pendant la Révolution, le baron Davillier en retrouve la trace dans une vente faite à Paris en 1831 ; on le vendit 1,200 francs. Il fit ensuite partie de la collection du prince de Beauvau et figura à sa vente en 1865. C'est là que le marquis d'Hertford en fit l'acquisition pour le prix de 31,900 francs, prix qui semble aujourd'hui bien modeste.

Cette pièce est, en effet, non seulement d'une admirable forme, mais est encore parmi les œuvres authentiques de Gouthière, une de celles qui peuvent le mieux justifier l'enthousiasme de certains amateurs du XVIIIe siècle pour les travaux de l'artiste.

VIII. — VUE DE LA SALLE XVII. — *Premier étage.*

Les admirateurs de la porcelaine de Sèvres trouveront amplement de quoi satisfaire leur goût en visitant le Musée Wallace. Nulle part, peut-être, on n'en peut rencontrer une pareille variété d'échantillons absolument parfaits. Garnitures de vases, pièces de surtout de table, tasses, cache-pots ou porte-bouquets, toute la série des créations si délicates, mais quelquefois un peu voyantes, sorties de la Manufacture royale, est ici représentée.

Au fond de cette salle, au mur, entre deux portes, on aperçoit un grand régulateur en marqueterie, orné magnifiquement de bronzes ciselés et dorés, de l'époque de la Régence; le mouvement est signé : *Mynuel, à Paris*. Un régulateur, presque complètement semblable, se trouve, à Paris, à la bibliothèque de l'Arsenal.

IX. — BUREAU-TOILETTE *en marqueterie, orné de bronzes dorés*, par Œben ou Riesener *(fin du règne de Louis XV).*

Au point de vue de la date, ce charmant petit meuble doit être très rapproché de l'achèvement du bureau du roi Louis XV, de l'année 1769. On y retrouve les mêmes courbes savamment dessinées et élégantes, derniers vestiges du style rocaille, dès longtemps abandonné dans son ensemble. Et, comme dans ce fameux bureau, les bronzes, eux aussi, sont, au point de vue de la forme et de la ciselure, un compromis entre l'ancien et le nouveau style. Les chutes et les sabots épousent exactement les ondulations des profils de l'architecture, mais aux feuillages de fantaisie ont fait place des feuillages et des fleurs naturels : le céleri, l'églantine sont copiés d'après nature et ne ressemblent plus que de très loin aux fantaisies botaniques d'un Meissonnier; puis, à la ceinture du meuble, apparaissent les inévitables guirlandes de laurier, qui constituent comme le motif le plus courant et le plus caractéristique de la décoration de la seconde moitié du règne de Louis XV. Tout cela admirablement ciselé, mais d'un faire large et gras. Inutile d'insister sur la perfection de la marqueterie, absolument irréprochable même dans les meubles les plus simples sortis des ateliers de l'Arsenal.

La statuette de Minerve en bronze doré, placée sur ce meuble, appartient au style un peu maniéré du milieu du XVIIIe siècle.



IX. — BUREAU-TOILETTE EN MARQUETERIE ORNÉ DE BRONZES DORÉS, PAR ŒBEN OU RIESENER
Fin du règne de Louis XV
(Musée Wallace)

X. — GRAND BUREAU PLAT *en bois de satin, orné de bronzes dorés*, ART FRANÇAIS *(commencement du règne de Louis XVI).*

Ce grand bureau occupe le centre de la principale salle consacrée aux peintures, au premier étage du Musée. Le *Catalogue* l'attribue, ou tout au moins le rapproche du petit bureau et du cartonnier laqués en vert exécutés par J. Dubois pour l'impératrice Catherine de Russie. Le rapprochement ne semble pas s'imposer. Il n'est guère que les guirlandes de laurier qui ornent la ceinture et les pieds du meuble qui rappellent un peu certains ornements du cartonnier. Mais autant le cartonnier est bien conçu, autant les ornements de bronze s'y marient heureusement avec les formes de l'architecture, autant ici beaucoup de ces motifs sont plutôt nuisibles à l'harmonie générale.

Ce n'est point sur de tels détails qu'on peut baser une attribution certaine, et si, en face de cette œuvre jusqu'ici anonyme, très soignée et très luxueuse assurément, on devait prononcer un nom, ce n'est pas, assurément, celui



X. — GRAND BUREAU PLAT EN BOIS DE SATIN ORNÉ DE BRONZES DORÉS
Commencement du règne de Louis XVI. — *Musée Wallace*

de Dubois qui viendrait sur les lèvres. Dans la Collection Hamilton (nº 1456 du *Catalogue* de la vente), ont figuré un bureau plat et un cartonnier, dans la décoration desquels les guirlandes de laurier jouaient également un rôle très important, encore plus important qu'ici. Ce sont des emprunts plutôt malheureux faits au style de Gabriel et de Delafosse, traduit par un artiste mauvais architecte. Bien que l'exécution des bronzes soit ici des plus soignées, on hésite à considérer un tel meuble comme l'œuvre d'un des plus grands ébénistes du règne de Louis XVI, meilleurs constructeurs pour l'ordinaire et surtout doués d'un goût plus pur. Ce meuble provient de la Collection Abercorn.

Deux très belles guirlandes en bronze doré, groupes d'enfants soutenant des tiges de lis, accompagnent, sur le bureau, une pendule monumentale, également en bronze doré, que surmonte une figure de l'Amour déguisé en dieu Mars. Ces objets datent du règne de Louis XVI.

ÉMILE MOLINIER.

ATTRIBUÉ A JEAN MALOUEL. — LE MARTYRE DE SAINT DENIS. — *(Musée du Louvre)*

LE MARTYRE DE SAINT DENIS

Œuvre d'un Primitif français au Louvre



L'Exposition qui va s'ouvrir en avril 1904 a rencontré une certaine opposition, d'ailleurs fort bienveillante, de la part de dilettanti que ces mots inhabituels *Primitifs français* offusquaient prodigieusement. Plusieurs, inclinés dans le sens flamand, opinaient que ces expressions jointes étaient un non-sens, que les véritables primitifs étaient ceux de la Néerlande, et pour mieux appuyer cette prétention, ils enrégimentaient en bloc, dans un singulier pêle-mêle, les plus anciens artistes du Nord, ceux de la Gueldre, du Limbourg, du Brabant, du Hainaut, de la Picardie, comme si les Néerlandais, venus de l'extrême Nord ou de Haarlem, parlant un idiome bas-germain, et qualifiés d'Allemands en France, eussent tout à coup révélé la bonne parole au monde, et conformé à leurs goûts et à leurs pratiques les gens de langue française dont la véritable capitale était Paris. Ce non-sens historique, cette erreur propagée par d'excellents esprits plus littérateurs que philosophes, et surtout plus informés en écriture qu'ils ne le sont en chroniques, a contribué à embrouiller l'écheveau. On ne se voulut pas donner garde, ni admettre non plus que les Parisiens, — que la ville de Paris — attiraient à eux, dès le XIe siècle, tout ce que l'Europe possédait ou créait de nouveau. La rencontre de noms étrangers, Jean de Cologne, Pol de Limbourg, Pépin de Huy, dans nos comptes royaux, arriva très vite à faire proclamer la supériorité de ces gens sur les nôtres, puisque nos princes eux-mêmes ne manquaient pas de les appeler à grands frais, afin de compenser la médiocrité des leurs. J'ai combattu ceci par des faits en divers lieux ; j'ai montré que les artistes parisiens du temps de saint Louis avaient une ghilde au moins aussi importante que celles du Nord, et que leur esthétique était singulièrement plus relevée, plus raffinée que celle de praticiens

de Haarlem, de Bruges ou même de Bruxelles, avant la venue des princes de la maison de Valois. Les noms étrangers, dont quelques-uns sont célèbres, le sont devenus chez nous, à Paris, à Dijon ou à Bourges au XIVe siècle, parce que les hommes habiles qui les portaient se sont perfectionnés sur notre sol, dans le contact de nos goûts; la preuve est bien qu'on ne saurait citer *une seule des œuvres* des plus illustres antérieure à son passage en France. Les Limbourg sont inexistants chez eux; les Van Eyck ne sont réellement des artistes cotés que le jour où le duc de Bourgogne les lance. André Beauneveu, de Valenciennes, Jean Malouel, Claus Sluter, Pol, Hermann et Jean de Limbourg sont quelqu'un, et prennent rang à dater de leur passage chez nos princes. Ce sont des praticiens habiles, des assimilateurs nés, qui ont besoin du coup de fouet, comme nous voyons encore les Américains, les Allemands, les Finlandais, devenir en peinture les plus Parisiens des artistes. Au temps où les arts modernes commencent, vers 1380, les hommes du Nord avaient certaines qualités de ponctualité, de précision, d'assiduité que le métier réclamait de ses adeptes, comme ce qu'on exige aujourd'hui d'un menuisier ou d'un serrurier. Ce qui leur manquait, c'était la composition, la grâce, le *chic* parisien, certaines idées inconnues dans la Gueldre ou sur la mer du Nord. Paris établissait un canon variable, transformé au fur et à mesure des découvertes nouvelles, et, en un an, l'artiste étranger avait fait plus chez nous que dans cinq ou six années à Maeseyck ou à Liège. Il faudra un livre bourré de documents pour détruire enfin la légende littéraire importée par Karl Van Mander; on le fera, il sera tel que les doutes les plus honorables seront levés, et que chacun reprendra sa part dans cette chronique embrouillée.

Il y a au Louvre, dans la salle petite et étroite que les opinions courantes ont daigné abandonner aux primitifs français, un tableau singulier, *le Martyre de saint Denis*. L'œuvre est troublante. Par les types d'hommes qui s'y voient, le Saint, le Père Éternel, le Christ, on penserait à quelque Allemand; par les coloriages, les *fabriques*, les tons de chair, les fonds, on dirait un peu d'Italie. Un conservateur des plus clairvoyants a attribué l'œuvre à ce Jean Maelwael, le Gueldrois, employé par le duc de Bourgogne à Dijon vers la fin du XIVe siècle, ou à Henri de Bellechose. Mais savons-nous une œuvre authentique de ce Jean Maelwael, devenu chez nous Jean Malouel, passé Bourguignon, puisqu'il s'établit là-bas, se maria avec une fille du pays et y fit souche sous le nom de Malouel? Pouvons-nous deviner rien de lui d'après les comptes? On lui a bien donné la composition du ms. 167 français de la Bibliothèque Nationale, mais si cela est de lui, on le sent un pâle copiste des miniaturistes français descendants de Pucelle, d'Anseau de Sens et de Mahieu de Macy. Je sais qu'il empreintait ses fonds d'or à *estampes, à moules*, suivant la mode des peintres-selliers parisiens établis depuis deux siècles chez nous; mais d'œuvre authentique venue de lui, pas une. On n'avait d'ailleurs incliné à lui attribuer *le Martyre de saint Denis* que par cette considération: une *Trinité*, portant au revers les armoiries de Bourgogne, et conçue dans le même style, lui faisait pendant au Louvre. Comme Jean Malouel avait été le premier peintre du duc vers ce temps, il y avait vraisemblance au moins en sa faveur. Tout cela était beaucoup déjà; seulement les flamingants et les italianisants arrivaient et réclamaient chacun pour soi l'honneur de l'œuvre. Tout récemment, M. Georges Hulin souhaitait qu'on ne mît pas au compte de la France des tableaux sûrement produits par des Flamands.

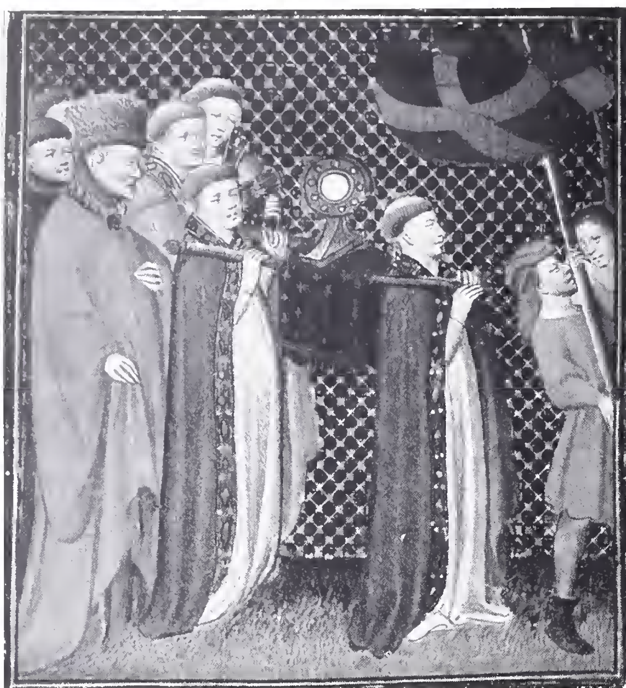
Je suis à peu près certain dans l'instant que le tableau en question fut exécuté à Paris aux environs de 1380, et que Jean Maelwael ou Malouel n'y est pour rien. Une raison, c'est d'abord la venue plus tardive de cet artiste à la cour de Dijon vers 1397, à la mort de Jean de Beaumetz, artiste parisien. Comme Jean Malouel mourra en 1421, il eût été d'ailleurs bien jeune en 1380, et même en 1388, date probable de l'exécution du *Martyre de saint Denis*. Et puis, j'aperçois dans cette œuvre bien des signes non équivoques de l'influence lombarde, de cet « ouvraige de Lombardie » que le duc de Berry paraît avoir mis à la mode chez nous, grâce à la venue d'artistes italiens amenés par Pierre de Vérone, son libraire, et aux voyages de Français là-bas. La prison singulière, où est enfermé saint Denis dans le tableau, est bâtie sur un thème lombard admis chez nous dès le milieu du XIVe siècle, et que les frères Limbourg utiliseront, que Jacques Coëne, Jacquemard de Hesdin, André Beauneveu, Broderlam, emploieront aussi. Quant aux étoffes des chasubles, semées d'or, elles sont un arrangement à l'italienne, un compromis franco-lombard dont nous avons de multiples exemples. L'un des plus concluants est rencontré dans le célèbre tableau français possédé par lord Pembroke, qui montre le roi Richard II Plantagenet dans une robe semée de cerfs.

Toutes ces raisons cependant ne



DIEU LE PÈRE
(Bibliothèque Nationale, Mss. lat., 8886)

semblent pas avoir convaincu ceux qui ont étudié *le Martyre de saint Denis*. On trouve aux personnages une allure et des traits exotiques ; le bourreau est un boucher des Flandres, disent les uns, de Cologne, insinuent les autres. Quant à avoir été peint en France, pourquoi? Trouve-t-on chez les artistes ordinaires de nos rois et de nos princes rien qui donne consistance à cette opinion ? Les cartons de l'Apocalypse d'Angers montrent que Jean Bandol n'y est pour rien ; les manuscrits illustrés par André Beauneveu ne laissent entrevoir ni cette énergie sauvage, ni ces prétentions à un naturalisme brutal ; de plus, ce ne sont là ni les têtes, ni le Christ, ni le Père Éternel de Beauneveu. De Jacquemard de Hesdin plutôt, mais encore faut-il admettre que celui-ci a cherché pour une fois des couleurs différentes de celles adoptées par lui. De Jacques Coëne on ne sait rien, rien de Jean Mignot, rien de Colart de Laon, sauf cette mention curieuse de 1397, où on le voit remettre au goût français un tableau acquis par le roi à un peintre allemand, lisez un Néerlandais. Et ceci en dit long sur le peu d'influence des gens du Nord à Paris. Nous savons un peu plus de Jean d'Orléans, qui fut un artiste recherché, un homme en vue, puisque les statuts des peintres, datant de 1391, portent son nom au premier rang, Jean d'Orléans se nommait Granger, il travaillait dès 1371, il peignait parfois de ces grisailles dont on fera plus tard honneur à Van Eyck. Un tableau de lui représentant la Vierge, *saint Denis*, saint Louis de France et saint Louis de Marseille, fut exécuté en 1389 pour le duc Louis d'Orléans, frère de Charles VI. On cite aussi une *Annonciation* sur panneau, faite dans son domicile à Paris, rue Mauconseil. Mais d'œuvre authentique, une miniature ou un panneau pouvant servir de point de repère, pas une qui soit sûre.


LE DUC DE BERRY SUIVANT UNE PROCESSION
(Bibliothèque Nationale. Mss. lat., 8886)

Je crois cependant que *le Martyre de saint Denis*, s'il ne peut être attribué à personne avec certitude, est cependant né chez nous. D'abord, parce que le saint est parisien, que les « outremers », les bleus employés sont de fabrique française, et que certains détails, telle la hache du bourreau, sont objets rencontrés en France à peu près exclusivement. Mais il y a une preuve plus convaincante, la voici :

Aux environs de 1380, un certain Étienne Loipeau, qui deviendra évêque de Luçon en 1388, est à la cour du duc de Berry à Poitiers. Il remplit là les fonctions de trésorier de Saint-Hilaire, c'est-à-dire qu'il a la garde des plus beaux livres du duc, qu'il conserve les orfèvreries, les tableaux, et que, journellement, il est en contact avec les artistes employés par le prince à ses travaux de Bourges ou de Poitiers. On a vu là André Beauneveu, Jean Granger, dit d'Orléans, Michel Salmon, regardé par M. de Champeaux comme un des promoteurs du mouvement réaliste en France (ceci en 1375), Miles le Cavelier, peintre de verrières, beaucoup d'autres dont on ne sait guère que les noms. Or Étienne Loipeau, qui est un des favoris du duc, qui lui devra son élection à l'évêché de Luçon et qui le proclame, fait exécuter, à son avènement, deux manuscrits à peu près semblables, dont l'un est à la cathédrale de Bayeux, et l'autre à la Bibliothèque Nationale. Le premier est fort mutilé, ses peintures coupées par des iconoclastes sont allées, en partie, dans la collection Mancel, à l'hôtel de ville de Caen. Celui de la Bibliothèque Nationale, mutilé aussi, est enluminé de figures, dues à un artiste de premier ordre, un peu étrange, qui procéderait, semble-t-il, à la fois de Jacquemard de Hesdin et de Broderlam, mais qui pourrait aussi bien être leur inspirateur. Chez lui beaucoup de ces témoignages lombards dont je parlais, dans les architectures, dans certaines décorations, mais aussi une franche allure française, un charme, une distinction que les Flamands n'ont guère vers ce temps.

Ce manuscrit porte le numéro latin 8886 ; il a été étudié par M. Léopold Delisle, dans *la Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome XLVIII. L'illustre savant reporte aux environs de 1388 la composition et l'exécution de ce livre qui est un *Pontifical* à l'usage du nouvel évêque de Luçon ; il a démontré qu'entre l'exemplaire de Bayeux et


UN ÉVÊQUE
(Bibliothèque Nationale. Mss. lat., 8886)


DIEU LE PÈRE ET L'ANNONCIATION. — Miniature
(Bibliothèque Nationale. Mss. lat., 8886)

celui de la Bibliothèque, auparavant passé au duc de Berry, l'identité est complète. Étienne Loipeau avait donc commandé un double pour son prince, et c'est le duc lui-même, encore portant sa barbe en pointe, qu'on voit suivre une procession au fol. 325 verso (fig. p. 36). Le doute n'est guère permis, c'est bien un des artistes employés par le duc qui s'est chargé de l'œuvre, cet artiste n'est pas Beauneveu, n'est pas Jacquemard de Hesdin, n'est pas et ne peut être un des Limbourg, qui n'apparaîtront guère avant 1405. Ce n'est pas davantage Malouel, dont on ne sait rien avant 1397; d'ailleurs lorsqu'on le trouve il est à Dijon. Restent Salmon, Jean Granger, Miles le Cavelier.


MARTYRE DE SAINT DENIS
(Bibliothèque Nationale. Mss. lat., 8886)

Mais ce qui est tout à fait curieux, et ce qui rend ce manuscrit dès aujourd'hui l'un des plus importants que nous ait laissés le duc de Berry, c'est au fol. 454, un peu simplifiée, arrangée différemment, mais sûrement de la main d'un artiste venu du même atelier, du même centre d'art, absolument contemporaine, la scène du *Martyre de saint Denis*. A part les poses qui ont été changées, les bourreaux qui sont deux dans la miniature, l'absence du Christ en croix et du Père Éternel, le saint Denis mitré et les deux acolytes sont identiques. Le saint martyr, tendant son col au bourreau, a la physionomie de celui du Louvre. Le bourreau barbu a cette fois un bonnet, le fameux bonnet que portera le duc de Berry, et sa hache est précisément, dans sa forme inaccoutumée, celle du tableau du Louvre. L'un n'est donc pas la copie de l'autre, mais une composition, on dirait, imaginée par un seul et même peintre. Si le miniaturiste se fût inspiré d'un tableau, il l'eût copié, ce qui n'est pas. Il suffira, du reste, de comparer les œuvres dans la reproduction pour se mieux convaincre. Quant à certains détails du tableau, je les retrouve en d'autres miniatures du livre, ce qui achève la démonstration. Ainsi, la figure du Père Éternel dans le tableau du Louvre, si spéciale, avec sa barbe grisonnante partagée en deux, est à divers folios du manuscrit (fig. p. 35 et 37). Une particularité plus frappante encore pour ceux qui verront les miniatures, c'est la façon très naturaliste dont l'enlumineur traite la figure humaine, et qui est précisément celle du peintre du tableau. C'est l'identité formelle, absolue, indéniable. Et comme dans la plupart des « histoires » du manuscrit, le peintre s'affirme très Français, très respectueux des traditions gothiques, avec la légère influence de Lombardie naissante, nous savons que les Limbourg, que Jacques Coëne et Jean Mignot n'ont point encore établi chez nous l'« ouvraige de Lombardie » que nous retrouverons en 1410 ou 1420, et partant que *le Martyre de saint Denis* ne dépasse pas la date de 1388-90 au plus tard. En poursuivant ces comparaisons, nous serions amené à donner au même artiste *la Trinité* du Louvre, avec armes du duc de Bourgogne, mais ce serait là un de ces cadeaux faits par le duc de Berry à son « très chier frère » que les comptes mentionnent, et Malouel n'y serait pour rien. Dans ce dernier tableau je signalerai l'ange avec sa petite croix au front, celle que Van Eyck adoptera, et qu'on a cru longtemps imaginée par lui. Là encore le thème est français, comme les nimbes en soleil, comme beaucoup de choses depuis rencontrées en Flandre et qui viennent de Paris. Au moment où va s'ouvrir notre Exposition, il était bon d'apporter certaines indications qui permissent aux moins informés de se rassurer, et de ne pas admettre comme mots d'évangile les affirmations contraires. L'exposition de Bruges ne nous a rien montré qui fût contemporain du *Martyre de saint Denis*, à beaucoup près, ni rien d'aussi assuré comme origine.

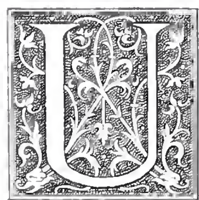

SAINT HILAIRE SOUS LES TRAITS DE L'ÉVÊQUE DE LUÇON
(Bibliothèque Nationale. Mss. lat., 8886)

HENRI BOUCHOT.



PISSARRO. — LA MOISSON
(Appartient à MM. Boussod, Valadon et Cie)

CAMILLE PISSARRO



UN des maîtres du paysage français vient de disparaître : Camille Pissarro est mort le 12 novembre dernier, en pleine production, en admirable santé de pensée et de talent, à l'âge de soixante-quatorze ans. Ayant travaillé tout l'été dans le port du Havre, à peindre les jeux de la lumière parmi les fumées, le mouvement, l'activité des bassins et des quais, le passage des grands navires devant les jetées peuplées de curieux, les muances de l'eau, l'atmosphère mouillée des ciels marins, il allait entreprendre une nouvelle série d'aspects parisiens, quand la maladie l'a terrassé. Il voulait, ce grand laborieux jamais las et qui avait conservé entière sa fraîcheur de sensibilité, ajouter à son œuvre déjà si ample, si diverse, si complète, d'autres et d'autres pages ; avec une ardeur juvénile, il décrivait à ses amis les beautés du « motif » sur lequel il se disposait à travailler tout l'hiver, le décor perpétuellement changeant de la Seine vue du quai Henri IV, au coin même du boulevard Morland. Ainsi, jusqu'au suprême battement de son cœur, Pissarro fut possédé par la joie de peindre, ne regardant jamais en arrière, toujours avide de nouvelles conquêtes, trouvant dans l'accomplissement consciencieux et sincère de son métier toute satisfaction et toute récompense. Le noble artisan ! Il demeura, toute sa carrière, ce qu'il avait été à ses débuts, un indépendant, dans le sens le plus précis du mot, indépendant dans ses actions comme dans son art, comme dans ses pensées, passionné de vérité et ne s'abaissant même pas à dédaigner les consécrations officielles, à la chasse desquelles tant d'autres consacrent leur effort : cela, simplement, n'existait point à ses yeux. Il travaillait, il peignait sans relâche ; *nulla dies sine pictura*, et son œuvre, en dehors même de l'influence qu'elle exerça, en dehors même de sa valeur propre, reste l'un des plus beaux exemples de dignité artistique et de fidélité à un idéal.

Cette œuvre, qui s'échelonne sur plus de cinquante années de production incessante, on peut dès aujourd'hui la juger et lui assigner sa place dans l'histoire de l'art français du XIXe siècle.

« S'il peut conserver cet œil si perceptif, si agile, si fin, écrivait Huysmans de Pissarro, en 1881, nous aurons certainement en lui le plus original des paysagistes de notre époque. » L'auteur de *l'Art moderne* ne s'est point trompé. Les rares dons qu'il découvrait alors dans la vision du peintre d'Éragny, celui-ci, non seulement les a conservés, mais il les a cultivés, développés, enrichis, assouplis, et s'il serait exagéré de le considérer comme le plus original des paysagistes de notre époque, il n'en mérite pas moins d'être classé parmi les plus originaux et les plus personnels. Après Corot, « qui fut, dit Georges Lecomte, non pas son maître, — pour de tels cœurs simples et libres ce mot a une



PISSARRO. — LA RUE DE L'ÉPICERIE A ROUEN
(Appartient à M. Durand-Ruel)

arrogance qui les eût fait sourire, — mais l'ami de sa jeunesse inexpérimentée et le conseiller sans morgue de ses premiers efforts qui plurent au doux poète de la nature », après Millet, dont il est parfois, malgré une conception toute différente du paysan, l'égal, à côté de Claude Monet, à côté de Sisley, Camille Pissarro prendra rang, a pris rang déjà, dans l'admiration de la postérité. Ils sont tous, chacun à sa guise, selon les fatalités, l'éducation de son tempérament, sa faculté de percevoir et de ressentir le monde extérieur, des initiateurs aux beautés des choses, des révélateurs du mystère magnifique et éternel de la nature. Tous poètes, aussi intensement et aussi humainement, parce qu'ayant tous puisé à la même source d'inspiration et d'émotion.

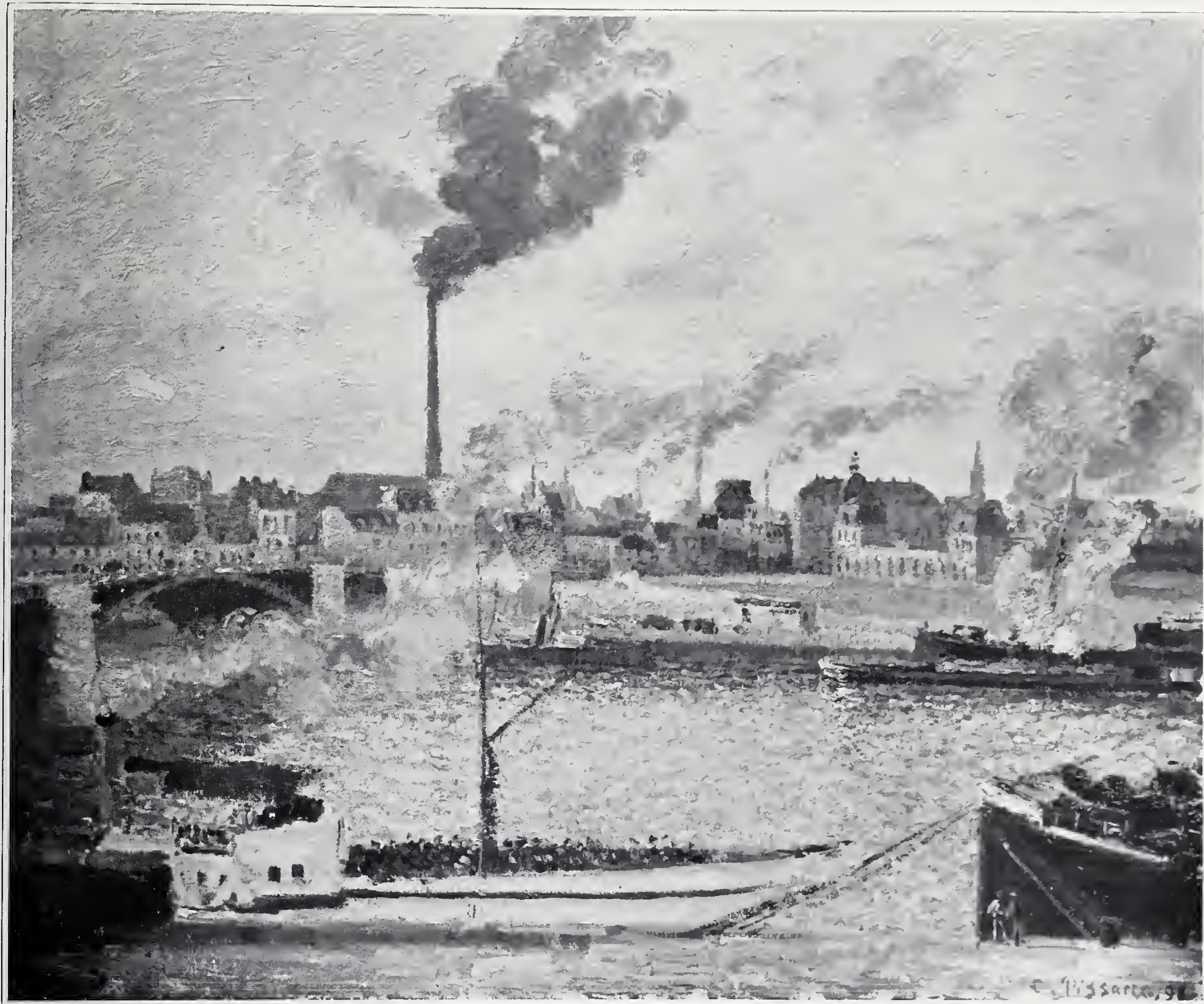
Pour ce qui est de Pissarro, la caractéristique de son art me semble être la rare faculté — rare et de plus en plus rare, aujourd'hui que l'on se spécialise si volontiers, soit que l'on ne puisse faire autrement, soit en vue de satisfaire aux exigences de sa clientèle — de se passionner pour les aspects les plus divers de la vérité. Jamais il ne consentit à être l'esclave d'une formule, même personnelle et conquise par son propre effort; il éprouvait un constant besoin de se renouveler, un insatiable désir d'exprimer plus subtilement, ou plus richement, ou plus simplement, les sensations qu'il recevait du spectacle incessamment modifié que l'univers offre à l'artiste. Les paysages de pleine nature, la vie des champs, la moisson, la fenaison, les gestes, le travail des ouvriers de la terre, les splendeurs des jours d'été, la gloire des soleils couchants sur les plaines de blé, la détresse de la neige et du gel, la fine mélancolie des crépuscules dans les jardins, le miroitement de l'eau, à l'aube des grises journées de novembre ou des claires journées de mai, la joie nuptiale des vergers en fleurs sous l'enchanteresse lumière du printemps, tout cela a séduit ses yeux, tout cela a tenté son pinceau, autant que les paysages des villes modernes, les trouées des larges rues que les hautes maisons limitent, l'immobilité des monuments, les frissons de l'atmosphère autour des cheminées d'usine dans



PISSARRO. — LES TOITS DU VIEUX ROUEN
(Appartient à M. Durand-Ruel)

les banlieues ou les ports, sur les toits, sur les foules, à travers la brume des serpentins enchevêtrés aux branches des arbres les lendemains de fêtes populaires, ou parmi les masses vertes des parcs, ou sur la neige piétinée des avenues, ou dans la tombée tragique de la nuit que piquent les flammes des réverbères, les lueurs des boutiques, les lanternes des voitures...

Pissarro n'est pas le peintre d'une heure ou d'un effet; son ambition est de tout exprimer, de traduire toutes les douceurs, toutes les mélancolies, toutes les magnificences de la lumière, de faire ressentir aux autres aussi joyeusement, aussi tragiquement qu'il les a ressenties lui-même, toutes les beautés des choses visibles. Tout est beau, mais tout est mystérieux, complexe, et le sens profond de la réalité n'est perceptible qu'à ceux qui l'interrogent avec docilité, avec humilité, avec patience. On a souvent reproché aux peintres



PISSARRO. — ROUEN. — SAINT-SEVER. — CINQ HEURES DU MATIN
(Appartient à M. Durand-Ruel)

de l'école impressionniste, à Pissarro en particulier, leurs séjours prolongés dans le même site, leur persistance à présenter, sous différents effets de lumière, d'atmosphère, de saison, le même motif; critique étroite s'il en fût. Rappelez-vous, par exemple, tels ou tels tableaux de telle ou telle série de paysages signés du maître d'Eragny, la série du Jardin des Tuileries, la série du Pont Royal et du Pavillon de Flore, la série de l'Avenue de l'Opéra, la série des Grands Boulevards ou la série de la Cathédrale de Rouen ou de la Seine à Rouen, ou la série de Dieppe; ne sentez-vous pas qu'en chacun d'eux, si différent d'ailleurs des autres, la finesse ou la puissance de vision du peintre s'accroît du fait même de la connaissance approfondie qu'il possède des rapports de volumes, de lignes, de plans particuliers au motif, de l'étude réfléchie et patiente à laquelle il s'est assujetti des infinis détails qui en constituent le caractère, le charme, la beauté?

Les recherches de Pissarro, dans le sens que je viens d'indiquer, resteront certainement parmi les plus captivantes qu'ait tentées l'art d'aujourd'hui; par le choix très

personnel du motif, par sa façon de le mettre en page, de déterminer son point de vue, surtout dans les paysages parisiens, Pissarro rompit, en effet, avec bien des traditions. Là encore, l'indépendance de sa nature le servit à merveille; il sentit tout le parti que l'on pouvait tirer de l'observation du mouvement des rues, des vastes places, des larges avenues, voitures et piétons, attroupements, encombrements, vu d'en haut, du bord d'une fenêtre, dans l'indécision que donne l'éloignement. Et Pissarro devint le peintre le plus charmant, le plus vivant, le plus délicat, le plus souple de l'atmosphère de Paris, de son âme, de sa beauté. « Le merveilleux, a écrit Geffroy, c'est la qualité atmosphérique de ces toiles. Le ciel que nous voyons à Paris pendant les mois d'automne et d'hiver, le sol luisant de pluie qui reflète les nues grises et les fugitives dorures du soleil, le visage des maisons rayé par les



PISSARRO. — L'ABREUVOIR DE MONTFOUCAULT
(Appartient à M. Durand-Ruel)

averses, toutes les lueurs éparses qui s'unifient en une grande tombée de lumière grisâtre, c'est ici exprimé en caractères ineffaçables. »

Qualités précieuses, on le voit, que celles de ce peintre ! Mérites rares que les siens! et l'on s'explique mal qu'une certaine critique, si indulgente cependant pour tant de médiocres, se soit si longtemps refusée à les reconnaître ; Pissarro eut, en effet, à subir, durant tout le cours de sa carrière, les attaques les plus injustes et les plus violentes. Il souriait, sûr de lui même, fort de ses convictions; il avait la sérénité des croyants. Car l'homme — tous ceux qui l'ont approché le savent — n'était nullement inférieur à l'artiste; il ne haïssait que le mensonge et l'artifice, tant en art que dans la vie; il était bon, généreux, fidèle à ses amitiés, très franc; ce grand artiste était, dans le sens le plus élevé du mot, un homme.

GABRIEL MOUREY.



LÉONARD DE VINCI. — LA CÈNE. — Réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan. — *État actuel*

LA CÈNE DE LÉONARD DE VINCI

Une Reconstitution artistique

Dans l'art, comme dans la vie, c'est la chose la plus simple à laquelle on pense le moins, et c'est la plus indispensable qui, souvent, fait le plus longtemps défaut.

Voici, ce semble, un exemple des plus curieux de cette insouciance, mêlée d'illogisme, qui se rencontre dans beaucoup de domaines humains.

Il est certain, d'une part, qu'il est peu d'œuvres d'art qui soient plus glorieuses et plus dignes de méditation que *la Cène* de Léonard de Vinci. Si une œuvre a mérité l'épithète d'« immortelle », c'est bien celle-là dans tous les sens du mot, puisqu'elle survit, en quelque sorte, à sa propre destruction. Aucun effort des hommes, aucune folie des vandales n'en a pu venir à bout. Non seulement la pensée subsiste tout entière, mais



LA CÈNE

Eau-forte d'après LÉONARD DE VINCI, gravée par M. A.-C. COPPIER



L'APÔTRE JACQUES LE MINEUR
PASTEL ORIGINAL de LÉONARD DE VINCI
(Collection de S. A. R. le grand-duc de Saxe-Weimar)

encore les ruines, pourtant presque absolues, de la matière, conservent une puissance et une beauté auxquelles ne peuvent se soustraire les plus sceptiques.

Eh bien, il n'existe pas, ou il n'existait pour ainsi dire pas, jusqu'aujourd'hui, de copie par l'estampe, ce merveilleux moyen que, d'un ouvrage d'art, « chacun en ait sa part et tous l'aient tout entier », il n'existait pas, dis-je, de copie gravée de *la Cène*, qui fût un peu sérieuse, digne de créance, et qui pût, soit rappeler, à ceux qui l'ont vue, le bienfait qu'ils en ont reçu, soit donner à ceux qui ne peuvent se déplacer, une idée excellente des beautés qui en font un des trésors du monde intellectuel.

Cette lacune vient d'être réparée par la France, et c'est un graveur français qui a été l'ouvrier de cette bonne besogne.

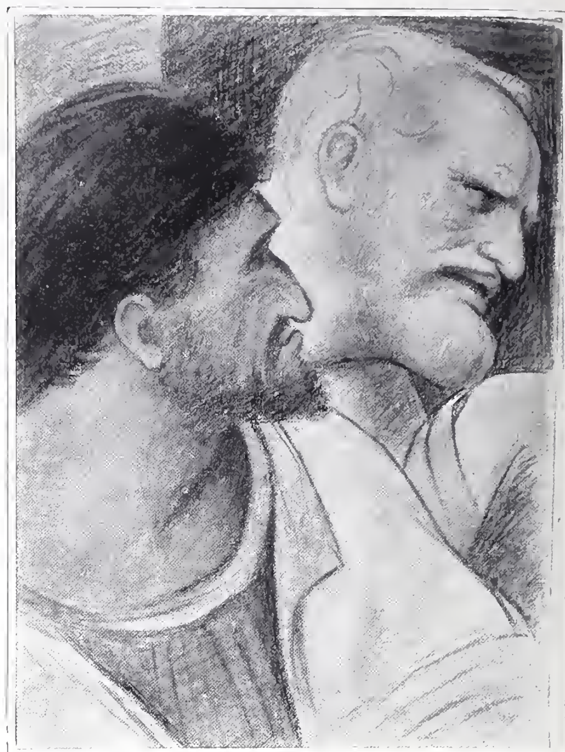
A vrai dire, quoique l'on ait pu s'étonner, comme nous le faisions à l'instant, que pareille gravure de pareille œuvre n'existât point, notre pays avait déjà failli en doter l'art. La commande d'une vaste copie gravée de *la Cène* avait été officiellement donnée à Gaillard. Nul doute que ce maître, avec son talent si exact et si coloré, n'eût fait un chef-d'œuvre. Mais il travaillait lentement, et la mort le prit alors qu'il n'avait tenté que les tout premiers essais, un dessin de mise en place et une étude fragmentaire d'un fond.

Ainsi, pour ceux qui recherchent dans l'art l'étude ou la joie, il n'existait de cette œuvre capitale que des photographies et la gravure au burin de Raphaël Morghen. Je ne parle pas d'autres reproductions de divers ordres, dont aucune n'est classée ou ne mérite de l'être. Or, les photographies les meilleures, celle du gouvernement italien, par exemple, offrent forcément de la confusion, du vague, une importance égale donnée à l'accident et à la parcelle authentique de l'œuvre, qui ne rendent ces documents déchiffrables qu'aux yeux les plus exercés, et encore à la condition que ces yeux aient vu l'original antérieurement.



L'APÔTRE ANDRÉ
PASTEL ORIGINAL de LÉONARD DE VINCI
(Collection de S. A. R. le grand-duc de Saxe-Weimar)

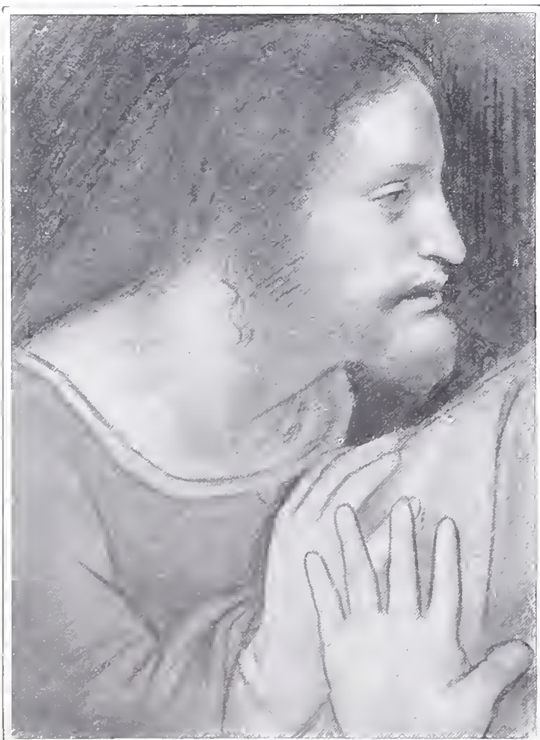
Quant à la célèbre planche de Raphaël Morghen, on nous permettra d'en sourire, ou même d'en rire tout à fait. Par certains côtés, cette gravure frise le comique. Il y a des écarts d'une moitié de visage, par rapport aux positions originales. Il y a des corps trop courts par suite du volume que, sans s'en apercevoir, le graveur a donné aux têtes. Enfin, le caractère même des physionomies n'est pas dans l'esprit de Vinci, mais dans celui de Morghen, qui, visiblement, eut beaucoup moins de génie pour pénétrer dans les âmes et créer des expressions profondes. On s'étonne que, à présent encore, des esprits se rencontrent pour admirer de confiance cette sèche production et en imposer l'admiration, également de confiance. Il est vrai que ces personnes n'ont point vu *la Cène* à Milan, ce qui est une excellente condition pour juger du mérite de la copie, et qui est même si bonne que Raphaël Morghen l'avait en grande partie observée lui-même pour exécuter sa gravure.



JUDAS. — L'APÔTRE PIERRE
PASTEL ORIGINAL de LÉONARD DE VINCI
(Collection de S. A. R. le grand-duc de Saxe-Weimar)

Ce n'est point le reproche que l'on pourra adresser à M. A.-C. Coppier. Ceux qui visiteront l'exposition d'un si haut intérêt et d'un si bel enseignement que la maison Goupil fait en ce moment de toutes les études, de tous les travaux préparatoires auxquels s'est livré le graveur pour exécuter sa magistrale planche, dont ils forment le plus louable commentaire et cortège, pourront avoir une idée de ce que c'est vraiment que la conscience en art et des résultats qu'elle conquiert.

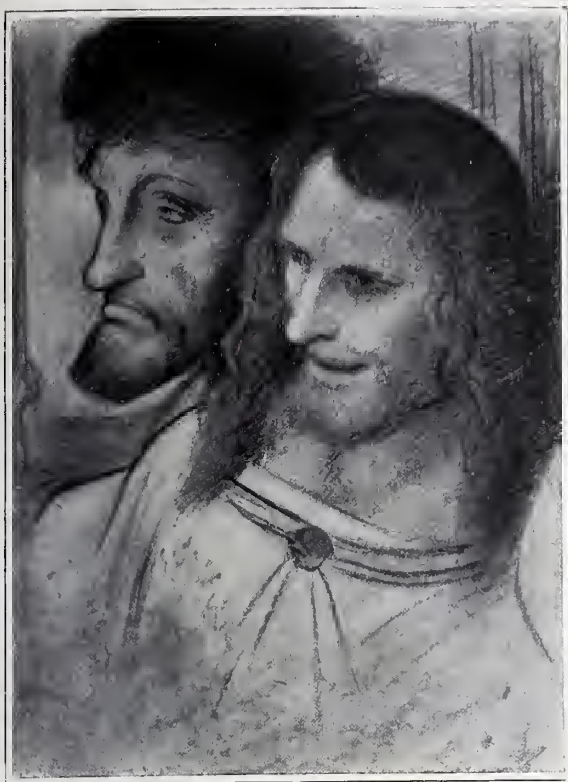
Pour les raisons que nous avons fait entrevoir tout à l'heure, il n'est point d'entreprise



L'APÔTRE BARTHÉLEMY
PASTEL ORIGINAL de LÉONARD DE VINCI
(Collection de S. A. R. le grand-duc de Saxe-Weimar)



SAINT JEAN
PASTEL ORIGINAL de LÉONARD DE VINCI
(Collection de S. A. R. le grand-duc de Saxe-Weimar)



LES APÔTRES THOMAS, MATHIEU



L'APÔTRE PHILIPPE



L'APÔTRE JUDE

PASTELS ORIGINAUX de LÉONARD DE VINCI. — *Collection de S. A. R. le grand-duc de Saxe-Weimar*

plus difficile, plus périlleuse qu'une gravure d'après le *Cenacolo*. D'abord, parce que ce serait déjà formidable de s'attaquer à cette œuvre si elle était en bon état et lisible dans toutes ses parties; puis, parce que, avec une part nécessaire donnée à l'interprétation, il faut cependant arriver à l'exactitude, ou ne point s'en mêler. Déjà, vers la fin du XVIe siècle, par suite des défauts inhérents à la matière même et aux inquiètes recherches de Léonard, l'œuvre avait beaucoup souffert. Le XVIIe et le XVIIIe siècle apportèrent chacun son contingent de mauvais traitements. Les religieux percèrent une porte dans le bas de la composition; des peintres firent des retouches (c'était là sans doute la plus terrible des souffrances, véritable Passion picturale imposée au Sauveur et partagée par ses disciples); enfin, les passages alternés de troupes françaises et autrichiennes et leurs séjours dans le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces ne furent pas très sains pour la fresque.

Mais tel était le prestige du modelé chez Léonard, qu'il en subsiste encore, malgré tout cela, un lointain, mais puissant accent. L'on peut presque retrouver, parmi les balafres et les cicatrices, les beautés de l'exécution, qui atteignait l'extrême puissance par des moyens de douceur extrême. Atteindre ainsi la force écrasante dans la caresse, dans la suavité, c'est un des miracles de la peinture, et c'est Léonard qui l'a réalisé. Il subsiste encore presque tout entier dans les ruines causées par les crimes des hommes, et tout entier dans les admirables dessins du musée Brera, de Weimar et de Windsor, études incomparablement éloquentes et précises, qui portent les plus vives lumières sur les parties où l'obscurité s'est faite.

Ces dessins, M. Coppier les a passionnément interrogés. Il en a fait des copies remarquables sur place. D'ailleurs, partout où, sur un point quelconque d'Italie ou d'Europe, on lui signalait un document, une copie, pouvant l'aider à construire un ensemble de convictions ou de faits homogènes, inattaquables, il accourait, comparant, rectifiant et ne perdant jamais de vue le réfectoire de de Sainte-Marie-des-Grâces, dont il avait fait son quartier général. Dans ce réfectoire même il a exécuté ses copies d'ensemble, au pastel pour la coloration et les valeurs, au crayon noir pour le travail définitif de la gravure, enfin attaque de la planche, et que sais-je encore? Mais aussi quelles belles heures pour l'artiste! Comme son enthousiasme raisonné, son ardeur au travail, l'empêchaient de sentir la fatigue! Tout au plus, à une certaine époque, s'aperçut-il que Milan était blanche de neige et que le froid sévissait cruellement, ce qui arrive fort bien en Italie. L'histoire ne dit pas si Raphaël Morghen eut froid lorsqu'il grava sa planche, mais ce qui est certain, c'est que c'est elle qui nous donne l'impression du froid; tandis que celle de M. Coppier nous apporte le rayonnement des belles œuvres.



LE CHRIST
PASTEL ORIGINAL de LÉONARD DE VINCI. — *Musée Brera (Milan)*

Ce qu'il convient de louer tout d'abord dans cette estampe, qui s'ajoute aux plus importantes de la gravure française, c'est l'entente de l'ensemble, de la couleur générale qui règne dans l'œuvre de Léonard. La plupart des copies peintes ou gravées ont justement le défaut de rendre dure, aigre et cassante l'idée d'une peinture qui était, au contraire, suave et fondue dans son extrême énergie. Les photographies, avec leur confusion et leur sauce opaque, qui noient la forme et le détail dans un brouillamini général, valent encore mieux, ce n'est pas peu dire, que de telles traductions, trahisons au premier chef, suivant le proverbe.

Quant au détail, et à celui qui est le plus important, celui des physionomies, ce que nous venons de dire des études de M. Coppier d'après les dessins de Léonard, nous est un garant de la vérité comprise ou retrouvée, suivant les cas.

L'artiste est arrivé à connaître tous les personnages comme d'augustes amis que Léonard lui-même lui aurait présentés et de qui le maître lui aurait expliqué, comme on dit aujourd'hui, la psychologie. Bien mieux, M. Coppier est arrivé à rectifier certaines erreurs de la tradition quant à l'identité de certains apôtres. Une des copies les plus célèbres en Italie, exécutée partiellement, très partiellement, par Luini, doit beaucoup de sa célébrité au nom des disciples, inscrit sous chaque personnage. Or, un ou deux de ces noms sont faux. Tel celui de saint Mathieu, qui n'est certainement pas le troisième personnage à droite, mais celui qui, près du Christ, étend les bras. Je n'ai pas la place pour entrer dans cette discussion.

Au surplus, l'œuvre est de celles sur lesquelles on écrira toujours.

Mais c'est un bien grand honneur pour M. Coppier que, grâce à son beau labeur, on ne puisse plus écrire sur *la Cène* sans avoir sous les yeux, à défaut de l'original même, sa fidèle et superbe gravure.

ARSÈNE ALEXANDRE.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.



CADEAUX D'ÉTRENNES POUR 1904

Boin-Taburet

3, rue Pasquier, Paris

